

**UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**

CREACIÓN DE UNA SUITE MODERNA

PARA BANDA SINFÓNICA

**RAÚL ERNESTO LEVOYER RODRÍGUEZ
AUTOR**

**Msc. CATHERYN L. ELLIOTT
DIRECTORA**

QUITO, 2012

DEDICATORIA

Al compositor libre
que nunca crea
bajo encargo.

AGRADECIMIENTO

A mi esposa e hija por su
noble paciencia y franco apoyo,
a mi padre y madre por su eterno soporte y fe.

TABLA DE CONTENIDO

Contenido	Página
RESUMEN.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I	
MARCO TEÓRICO.....	12
1.1 Texturas Musicales.....	12
1.1.1 Monodia Acompañada.....	12
1.1.2 Homofonía.....	13
1.1.3 Polifonía.....	14
1.1.4 Heterofonía.....	15
1.2 Sistemas Musicales.....	16
1.2.1 Sistema Musical Pentafónico.....	17
1.2.2 Sistema Musical Modal.....	19
1.2.3 Sistema Musical Poli-tonal.....	21
1.3 La Forma Suite.....	23
1.4 La Suite en el Ecuador.....	29
1.4.1 Suite Atahualpa o el Ocaso de un Imperio. L.H. Salgado.....	36
1.4.2 Suite Coreográfica. L.H. Salgado.....	71
1.4.3 Las Suites de Corsino Durán.....	73
1.5 Suites Para Banda.....	77
1.6 La Banda Sinfónica.....	80
1.7 Las Bandas Sinfónicas en Ecuador.....	95
1.8 De los Géneros Musicales.....	99
1.9 Géneros Musicales Utilizados.....	102
1.9.1 Aire Típico.....	103

1.9.2 Rock Progresivo.....	105
1.9.3 Fox Incaico.....	108
1.9.4 Jazz-Rock.....	110
1.9.5 Música Contemporánea.....	112
1.9.6 Bomba.....	126
1.10 Fusión Musical.....	130
CAPÍTULO II	
ANÁLISIS MUSICAL.....	134
2.1 Análisis de la Suite Para Banda Sinfónica de Raúl Levoyer.....	134
2.1.1 1º Movimiento.....	136
2.1.2 2º Movimiento.....	145
2.1.3 3º Movimiento.....	162
2.1.4 4º Movimiento.....	173
2.1.5 5º Movimiento.....	184
2.1.6 Consideraciones Finales.....	202
CAPÍTULO III	
SUITE PARA BANDA SINFÓNICA DE RAÚL LEVOYER.....	204
Notas a la Obra.....	205
Instrumentación.....	207
Partitura de la Suite Para Banda Sinfónica de Raúl Levoyer.....	208
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	290
Anexo 1.....	296
Anexo 2.....	297
Anexo 3.....	298
BIBLIOGRAFÍA.....	299

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es enriquecer el repertorio para el formato de Banda Sinfónica mediante la creación de una *Suite Moderna Ecuatoriana Para Banda Sinfónica*. Se analizan aquí los elementos relacionados a la composición de este formato a través del marco teórico en lo relacionado a los conceptos, técnicas y posturas filosóficas. Seguidamente se presenta el análisis técnico y filosófico de la obra en cuestión, finalmente se exhibe la parte central del trabajo que es la partitura de la *Suite*. La *Suite Para Banda Sinfónica* será ejecutada en concierto público por la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito (BSMQ) durante el segundo semestre del año 2012, se adjunta también una ejecución virtual por medios digitales para un mejor entendimiento de la partitura. Finalmente, la obra es socializada a través del internet, mediante la partitura y el audio virtual.

De acuerdo a los métodos inductivo–deductivo y analítico–sintético se ha estudiado, entendido, analizado y sintetizado las particularidades y generalidades del proceso de la composición musical, la forma musical y en particular de la forma *Suite*, del formato Banda Sinfónica, los géneros musicales utilizados en la obra mencionada, del sincretismo musical presente en la misma y finalmente de la teoría del análisis musical aplicada en la *Suite Para Banda Sinfónica* que se ha creado.

Como resultados obtenidos de este trabajo se tiene el aporte al repertorio para Banda Sinfónica en el Ecuador a través de la primera Suite para Banda Sinfónica ecuatoriana, puesto que lo único que existía son dos adaptaciones de suites, la una de banda militar (L. H. Salgado) y la otra de orquesta sinfónica (S. L. Moreno). También los músicos integrantes de la BSMQ han empezado, desde los ensayos preliminares, a apreciar la música contemporánea y la nueva música ecuatoriana, gracias a las explicaciones técnicas del compositor, explicaciones que al poner en claro de donde nacen las sonoridades complejas utilizadas, otorgaron el interés a los músicos para el acercamiento para este tipo de música. Finalmente se anima a los compositores que escriben para Banda Sinfónica a enfrentarse al dilema de la universalización de sus partituras de acuerdo a los estándares

internacionales de instrumentación, frente a la adaptación al reducido formato de banda sinfónica disponible en el Ecuador.

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio en este trabajo es la creación de una *Suite Moderna para Banda Sinfónica*, por tal razón hay que referirse brevemente en primer lugar a la *Forma Suite* en su acepción moderna, o más bien dicho a la denominada *Suite Moderna*.

Un tipo moderno de *Suite*, en la cual el esquema tradicional de danzas es reemplazado por una sucesión libre de movimientos de diferente carácter, frecuentemente con el carácter de *danzas nacionales* o *danzas de ballet*. Este tipo de música orquestal ganó acogida entre 1880 y 1890. Particularmente frecuentes son los arreglos orquestales de óperas y ballets (Apel, 1950: 716).

En segundo lugar está la *Banda Sinfónica o Concert Band* (Banda de Concierto), la cual es un ensamble, consistente de varios instrumentos de la familia de los *vientos madera*, de los *vientos metal*, y la familia de la *percusión*. Su variado repertorio incluye composiciones originales para vientos y percusión, arreglos de obras clásicas, música ligera y música popular. Aunque su instrumentación es similar a la de la *Marching Band o Banda de Marcha*, se distingue de ésta por el hecho de que su función primordial es la de ensamble de concierto.

Esta *Suite* estará disponible para ser ejecutada por la *Banda sinfónica Metropolitana de Quito* y en su defecto se elaborará una grabación digitalizada que servirá de guía para una eventual interpretación de la obra. Cabe destacar que el compositor y maestrante que escribirá esta obra se desempeña como percusionista y compositor de la mencionada Banda Sinfónica desde hace 22 años y tiene un claro conocimiento de las capacidades, limitaciones y necesidades de la agrupación, además de una muy buena relación social con todos sus miembros. Siendo estas las razones que le dan la novedad y actualidad a este trabajo.

El problema que el compositor ha observado, es el limitado repertorio de la *BSMQ* y especialmente de música ecuatoriana académica. En cuanto a *Suites Ecuatorianas Para Banda Sinfónica*, de acuerdo a los registros de los catálogos de repertorio de la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito y de la Banda del Consejo Provincial de Pichincha, el Ecuador no cuenta ni siquiera con una entre su repertorio, lo único que existe suite ecuatoriana para Banda Militar “Atahualpa o el Ocaso de un Imperio” de Luis H. Salgado que fue adaptada para Banda Sinfónica por Marcelo Beltrán en el año 2000, y una Suite

Ecuatoriana para Orquesta Sinfónica “Segunda Suite” de Segundo Luis Moreno que fue también adaptada para Banda Sinfónica por Wilson Haro en el año 2003. De esta manera, esta suite sería la primera *Suite Ecuatoriana Para Banda Sinfónica* original y no una adaptación desde otro formato, de acuerdo a los catálogos de repertorio arriba mencionados.

Una de las causas para la escasa existencia de obras académicas de gran factura de compositores ecuatorianos para *Banda Sinfónica*, es la reciente aparición de este tipo de agrupaciones en el Ecuador, pues la primera apareció en el año 1980 que es la Banda del Consejo Provincial de Pichincha (<http://bandasinfonicadepichincha.blogspot.com> , 2010) y la segunda en 1990 que es la *BSMQ* (<http://www.teatrosucre.org/nosotros/nuestros-ensambles/banda-sinfonica-metropolitana.html> , 2011) considerando que estas agrupaciones aparecen en Europa hacia 1810.

Otra causa es la baja aceptación de obras nuevas de compositores ecuatorianos, por parte de ciertos músicos, directores musicales y administrativos de la *BSMQ*, quienes han preferido la difusión de la música extranjera o de la música ecuatoriana del pasado, esto se ve reflejado en la programación anual de la *BSMQ*, por ejemplo para el presente año están programadas solo dos obras de compositores ecuatorianos, las cuales no son nuevas. (Carrillo, 2012). Al tratarse de música ecuatoriana, la única que aceptan y promueven los grupos de gente arriba citados, aunque no en su totalidad, es la música ecuatoriana tradicional, relegando a los compositores a la labor de arreglistas de música ecuatoriana tradicional y no a la creación de nueva música académica ecuatoriana.

Este problema ocasiona un bajo desarrollo y difusión de la música ecuatoriana, considerando que desde su fundación, la *BSMQ* tiene como visión el promover el desarrollo y difusión de la música de nuestro país.

Se produce sin lugar a dudas una baja estima de la nueva música ecuatoriana al interior de ésta institución musical. Dando lugar a un repertorio lleno de música foránea y en último lugar de música ecuatoriana del pasado, como se puede verificar en la programación anual de la *BSMQ*. Esto se traduce en un perjuicio para la cultura musical ecuatoriana, puesto que son las instituciones musicales como la *BSMQ*, las encargadas de elevar la autoestima

de la cultura ecuatoriana y de la casi nula identidad nacional, a través del desarrollo y difusión de la música ecuatoriana.

Los objetivos de éste trabajo son: Enriquecer el repertorio de la *BSMQ* mediante la creación de una *Suite Moderna Ecuatoriana Para Banda Sinfónica*. Analizar conceptual, técnica y filosóficamente los elementos relacionados a la composición de una obra de grandes magnitudes como la mencionada a través del marco teórico. Desarrollar cronológicamente los distintos movimientos de la *Suite*, sobre la base de una forma musical preestablecida. Realizar el análisis técnico y filosófico de la obra escrita. Ejecutar en concierto público la *Suite Moderna Para Banda Sinfónica* con la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, o en su defecto a través de una ejecución virtual por medios digitales. Socializar la obra a la comunidad a través del internet, sobre la base de edición de audio.

La presente investigación científica se ubica en el *paradigma cualitativo*, por lo que no ha sido necesario trabajar sobre la base de una hipótesis, más aún, a esta investigación se la puede considerar como un proyecto de investigación-acción, ya que se trata de aportar para la solución del problema presentado con anterioridad, pues se generará conocimiento y se llegará a aportar en el contexto musical de las bandas sinfónicas, a través de la composición musical. Por lo tanto el eje investigativo de este proyecto serán los objetivos específicos planteados anteriormente, de tal modo que metodológicamente estos se constituyan en capítulos de este trabajo.

También se consideran en este trabajo los aspectos cuantitativos del proceso creativo, tomando en cuenta algunos parámetros importantes en la composición musical, como son los sistemas musicales, las funciones que regulan dichos sistemas, además de los procedimientos de desarrollo y variación del material sonoro.

En la presente composición se utilizan varios Sistemas Musicales como el pentafónico, modal, poli-tonal, poli-rítmico. Además se toman en cuenta principios filosóficos como el postmodernismo, poli-estilismo, eclecticismo y el *sincretismo sucesivo* por sobre el sincretismo simultáneo.

El texto de este trabajo está organizado de tal manera que en el primer capítulo que corresponde al marco teórico, se estudian las concepciones artísticas y musicales desde los aspectos generales, hasta llegar gradualmente a los tópicos específicos de la creación de la *Suite* en cuestión. El segundo capítulo se dedica exclusivamente al análisis de la obra escrita, con referencia a lo técnico musical y a lo filosófico. Y finalmente en el tercer capítulo se presenta la partitura de la Suite Para Banda Sinfónica, la cual es la parte central de este trabajo.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 Texturas Musicales

En este capítulo se tratan los tipos de texturas que se utilizan en la presente *Suite Para Banda Sinfónica*, y que serán explicados detalladamente en el análisis de la misma. El término de *texturase* refiere a la conformación vertical-horizontal de un pasaje musical, en donde se puede develarla textura de una melodía con acompañamiento; o la textura imitativa, en la que una o más partes se responden en intervalos relativamente cortos; o también la textura homofónica, en donde las partes se mueven con el mismo ritmo, como en la armonización de una melodía de himno.

Esto significa que la textura o estructura representa la construcción vertical-horizontal de la música dentro de un periodo específico, se refiere a la relación que guardan las partes sonoras simultáneas. Cada una de las partes combinadas tiene un carácter lineal relativamente continuo que conforma líneas horizontales con igual grado de importancia, por lo que se considera que la textura musical es contrapuntística. Conociéndose al *contrapunto* como la combinación coherente de distintas líneas melódicas, cumpliendo el principio estético de la unidad en la diversidad.

Una textura contrapuntística no es lo mismo que una fugada. En la textura fugada las partes se comportan como en una *fuga*, en donde se imitan entre sí en intervalos de tiempo y altura determinados por reglas tradicionales bastante bien establecidas, las cuales también pueden ser flexibles.

La textura puede estar condicionada por el espaciamiento vertical de los acordes, lo cual es conocido como *densidad*, por el color instrumental o vocal, la intensidad, el ataque o articulación de notas y por el efecto espacial de los silencios.

1.1.1 Monodia Acompañada

Este tipo de *textura* es aquel en donde la melodía principal de un pasaje musical es acompañada por otras voces, que por lo general llevan un ritmo distinto al de la voz

principal con características más bien repetitivas y sencillas a manera de acordes o arpeggios (Fig. 1).



Fuente: Finale® Worksheets,
Copyright © 2010 by Make Music, Inc.

Fig. 1 Monodia Acompañada

1.1.2 Homofonía

En este tipo de *textura* la música se presenta a varias voces teniendo a todas las partes siguiendo un mismo ritmo, un término más exacto para designar este tipo de movimiento de voces es el de *homorritmia* (Fig. 2).



Fuente: Finale® Worksheets,
Copyright © 2010 by Make Music, Inc.

Fig. 2 Homofonía

1.1.3 Polifonía

Textura conformada por dos o más partes relativamente independientes. En términos generales el estilo se aplica en la música vocal, pero suelen darse otras aplicaciones como *polifonía orquestal*. Este término se refiere a una categoría importante de posibilidades musicales, puesto que todas las partes sonoras pueden usarse individualmente.

Existe la *Polifonía Imitativa*, en donde las voces son imitadas una tras otra con un carácter de imitación como en el ejemplo expuesto a continuación (Fig. 3).

Invention No. 1

Johann Sebastian Bach (1685–1750)



Fuente: Finale® Worksheets,
Copyright © 2010 by MakeMusic, Inc.

Fig. 3 Polifonía Imitativa

1.1.4 Heterofonía

Aunque este término fue usado por primera vez por Platón para diferenciar entre las partes para voz y para lira en la música vocal con acompañamiento de la antigua Grecia. Hoy en día se utiliza para describir también la simultaneidad sonora de una melodía y una

variación elaborada de la misma, además para la exposición casi canónica de una misma melodía, o de melodías similares, en dos o más líneas melódicas.

Para lo cual es necesario explicar que el *Canon* es una composición polifónica en donde todas las partes presentan la misma melodía, las cuales entran en distintos puntos, se puede decir que el *Canon* es la pieza más estricta de imitación.

Continuando con la heterofonía, esta constituye un rasgo característico de la música del siglo XX que muestra la influencia de la música de conjunto de Indonesia y otros países del oriente asiático (Fig. 4).

Suite Para Banda Sinfónica
2º Movimiento

Raúl Levoyer 2011

The image shows a musical score for three instruments: Flauta 1 (Flute 1), Fagot 1 (Bassoon 1), and Clarinete Bb 1 (Clarinet Bb 1). The score is for the 2nd movement of a Suite for Symphonic Band. The tempo is marked as quarter note = 110. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The Flauta 1 part starts with a melodic line in the treble clef. The Fagot 1 part starts with a melodic line in the bass clef. The Clarinete Bb 1 part starts with a melodic line in the bass clef. The score is written for 12/8 time.

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 4 Heterofonía

1.2 Sistemas Musicales

De la Barrera (2004) denomina como *sistema musical* a cualquier grupo de sonidos que, ordenados en el entorno de una octava, mantienen entre sí determinadas relaciones de distancia sonora a las que se llama intervalos y que dan lugar, al escribirlas o escucharlas ordenadamente, a la escala característica del sistema en cuestión. Dicha escala, ejecutada en el medio sonoro de los instrumentos de entonación fija, y que son propios de la cultura creadora del sistema, suministra la gama de sonidos idóneos para la creación musical en el entorno cultural al que pertenecen.

De acuerdo a estos principios, cada cultura en el transcurso del tiempo, ha creado su propio sistema, ya sea de acuerdo a sus conocimientos o a sus mitos y creencias religiosas, esto ha producido estilos musicales muy diferenciados y dispares, siendo el resultado directo de estos variados y hasta antagónicos conceptos, los cuales se despliegan por todas las texturas musicales como la homofonía, polifonía, heterofonía, monodia, etc.

Siendo así, se puede considerar que cualquier sistema es legítimo por el simple hecho de fundarse sobre ciertas relaciones precisas y establecidas entre los sonidos que lo constituyen y que, no obedece a factores o principios universales, debido a su variada procedencia y naturaleza germinadora. De todos modos, se puede considerar que el sistema sintetizado y adoptado en Occidente a lo largo de su historia, parece conservar precisas relaciones y connotaciones con ciertos fenómenos físico-acústicos que han sido descubiertos a lo largo del tiempo, y que han sido analizados, medidos y normalizados posteriormente a la creación y utilización de dicho sistema musical (De la Barrera, 2004).

1.2.1 Sistema Musical Pentafónico

Según el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno (citado por Guerrero, 2005), los sistemas musicales utilizados en el Ecuador antes de la conquista fueron la bifonía, trifonía y tetrafonía. Anota además que estos son muy anteriores a la pentafonía que es utilizada en la música indígena y popular ecuatoriana.

Este sistema tiene como base la escala pentafónica o pentatónica que es la base de la música de varias culturas no occidentales, entre las que constan la china, japonesa, parte de África, América Latina, y es característica de la música amerindia, incluyendo también algunos estilos de canto llano y buena parte de la música folclórica europea (Latham, 2008).

Esta escala fracciona la octava en cinco intervalos diferentes y acoge diversas formas, la más frecuente es la escala pentafónica tonal, cuya sucesión interválica pertenece por casualidad, a las teclas negras del teclado de piano, pero puede iniciar a partir de cualquier nota. Existen varias escalas pentatónicas, con diferentes relaciones interválicas de tonos, semitonos o terceras, tal es el caso de la escala pentatónica anhemitónica que carece de

semitonos, y la escala pentatónica hemitónica, que puede tener uno o más semitonos (Inhwa, 2011).

Se cree que la escala pentafónica anhemitónica en base al modelo (la do re mi sol) fue utilizada en el Ecuador desde épocas remotas (Guerrero, 2005) y la actual es de tipo mestizo, ya que ha sido adaptada al sistema europeo. De todos modos, la escala pentafónica que utilizan nuestros indígenas de la sierra, no siempre pertenece a la afinación de la escala pentáfona temperada.

En cuanto a la armonía de la música ecuatoriana, esta ha llegado a tener características de sincretismo, llegando a identificarse por enlaces armónicos de terceras. También se da el caso de armonizaciones aparentemente contradictorias para la concepción tonal europea, se trata del empleo del VII grado no alterado en el modo menor en la melodía, mientras que la armonía presenta el mismo grado sostenido como principio de sensible. Además, la música popular en el Ecuador acogió la influencia occidental para la armonización, llegando a utilizarse en ocasiones el esquema Im-IVm-V7-Im. Y también una secuencia característica ecuatoriana como es Im-VI-Im. (Guerrero, 2005).

Para ejemplificar el uso de la escala antes mencionada, se presenta un extracto del primer movimiento de la Suite Para Banda Sinfónica que se estudia en este trabajo, donde se utiliza la escala pentafónica anhemitónica sobre la base de mi. (Fig. 5)



1.2.2 Sistema Musical Modal

Este sistema se fundamenta en las formaciones melódicas y armónicas de los modos eclesiásticos, las cuales son opuestas al sistema tonal funcional que se basa en las escalas mayores y menores. Existe un idioma modal también en la prevaleciente música tonal de los siglos XIX y XX, esta situación puede tener su explicación en tres factores: La intensión de imitar el lenguaje musical de la música sagrada del siglo XVI, la influencia de la música eslava de características modales y por la oposición a la armonía clásica. (Apel, 1950).

Los modos eclesiásticos son la base del canto gregoriano y de la música antigua hasta el siglo XVI. Estos modos corresponden a la escala diatónica, que al igual que la escala tonal, tiene un grado central. El rango que abarca una octava se denomina ambitus, y el grado central es llamado finalis. En el sistema modal existen seis finalis que corresponden a las notas re, mi, fa sol, la, do; para cada uno de estos existen dos modos, en el primero el ambitus va desde su finalis hasta una octava superior del mismo, mientras que en el segundo el ambitus inicia una 4ª por debajo del finalis y termina una 5ª por encima del mismo.

El primer grupo de seis modos se denomina *Auténtico*, y el segundo es *Plagal*, los modos auténticos son: Dórico (desde re hasta re), Frigio (mi – mi), Lidio (fa – fa), Mixolidio (sol – sol), Eólico (la – la), Jónico (do – do). Los modos plagales son: Hipo-dórico (Finalis re, Ambitus la - la); Hipo-frigio (mi, si -si); Hipo-lidio (fa, do -do); Hipo-mixolidio (sol, re - re); Hipo-eólico (la, mi – mi) e Hipo-jónico (do, sol - sol).

El séptimo modo auténtico, que fue incorporado con posterioridad y muy poco usado, es el Locrio (si – si). Hay que aclarar que todos los ámbitos de estos modos son diatónicos, es decir que si los toca desde su finalis, no tendrán sostenidos o bemoles, y que evidentemente al ser transportados entonces si tendrán dichas notas accidentales.

Siete modos eclesiásticos han prevalecido en la actualidad, dando paso a lo que se conoce como Sistema Neo-modal (Asensi, 2012), estos son los seis modos auténticos con la inclusión del Locrio. Este nuevo sistema modal se fundamenta en la antigua nomenclatura de los modos griegos, siendo utilizados desde la Edad Media, hasta convertirse en un grupo

de escalas base para la nueva construcción melódica y armónica, donde cada una tiene su propio carácter valiendo, como modelo sobre cualquier finalis.

En el ejemplo siguiente se observa el uso del Modo Mixolidio sobre Re (un sostenido en la armadura), durante el Tercer Movimiento de la Suite Para Banda Sinfónica de Raúl Levoyer. (Fig. 6)

The image shows a musical score for three instruments: Saxo Tenor 1-2, Bajos (Bass), and Teclado Perc. (Keyboard Percussion). The key signature has one sharp (F#), indicating the Mixolydian mode over D. The Saxo Tenor part has a 'Solo 1ro' marking and dynamics of *mf* and *f*. The Bass part has a 'Solo B.E.' marking and dynamics of *mp* and *mf*. The Keyboard Percussion part has a 'Vibrafono' marking and dynamics of *mp* and *mf*. The score is in 2/4 time and consists of 20 measures.

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 6 Modo Mixolidio Sobre Re

Entre los compositores de inicios del siglo XX que dieron uso a la armonía modal están Debussy, Hindemith y Vaughan Williams, de igual manera las primeras incursiones en el *jazz modal* fueron realizadas por Miles Davies y el saxofonista John Coltrane.

En cuanto a la armonía moderna del sistema modal, hay que tener ciertas consideraciones: Son características las progresiones cortas y repetitivas, más conocidas como *vamps*, especialmente usadas en las improvisaciones. Las melodías normalmente no se alejan de las notas correspondientes al modo en uso. Se da un énfasis en el I grado. Los alejamientos del I grado no son muy largos y siempre regresan a dicho grado. Las melodías más efectivas son usualmente diatónicas. (Palladino, 2003)

A continuación se exponen unos ejemplos de progresiones modales, el cifrado que se usa corresponde al usado en la práctica del Jazz, aquí el signo (-) equivale a un acorde menor, el prefijo (maj) afecta al número (a la séptima en el presente caso) y significa mayor:

Modo Dórico: | D-7 | E-7 | Fmaj7 | E-7 |

Modo Frigio: | E-7 | Fmaj7 | E-7 | D-7 |

Modo Eólico: | A- | F | C | G |

Seguidamente, un listado de los más comunes *vamps* que se usan en la armonía modal contemporánea:

Dórico: | D-7 | G7: |

Frigio: | E-7 | Fmaj7: |

Lidio: | Fmaj7 | G/F: |

Mixolidio: | G | F: |

Eólico: | A- | F: |

El modo Locrio es un caso especial, ya que una de sus notas características es la 2ª bemol, es decir que hay ½ tono del I al II grado y un posible *vamp* sería:

| B-7(b5) | Cmaj7: |

Nota: el cifrado -7(b5) se refiere a un acorde semi-disminuido (disminuido con 7ª menor).

El problema con el B-7(b5) es que suena como si quisiera resolver al Cmaj7, pareciendo como que si esta progresión estuviese en la tonalidad de Do Mayor y no en Si Locrio. Una sugerencia para escribir música en el Modo Locrio sería el uso de un bajo ostinato con las notas del Modo Locrio. Este patrón repetitivo será suficiente para dar por entendido la sonoridad de dicho modo. (Palladino, 2003).

1.2.3 Sistema Musical Poli-tonal

Se conoce a la Poli-tonalidad como la “Combinación simultánea de dos o más tonalidades. La sobre-posición de dos tonalidades se denomina bitonalidad. Las combinaciones más complejas son poco comunes.” (Latham, 2008: 1203). En el caso de la Suite de Levoyer, hay que considerar que además de Poli-tonalidad, existe una Poli-modalidad ya que existe la utilización simultánea de melodías con un tratamiento tonal y otras con procedimiento modal, esto sucede durante el cuarto movimiento.

Esta técnica ha sido utilizada por algunos compositores contemporáneos en la búsqueda de nuevos significados del diseño tonal, también algunos compositores la han utilizado con propósitos de sátira (Apel, 1950), tal es el caso de la presente obra, donde esta técnica se utiliza para reforzar una sección de actuación con carácter de parodia.

Como ya se menciona en un párrafo anterior a la Poli-modalidad, cabe entonces citarla brevemente. Esta se refiere a la combinación de diferentes modos, se encuentra Poli-modalidad en trabajos de música contemporánea por Bartók, Hindemith, Messiaen, y Prokofiev. (The Great Soviet Encyclopedia, 1979)

También es necesario nombrar la Poli-rritmia que está siendo utilizada en el ya mencionado cuarto movimiento de la obra en cuestión. Esta técnica se refiere al uso simultáneo de ritmos contrastantes, también conocida como *Ritmo Cruzado*, puede decirse que la música contrapuntística o polifónica es poli-rítmica, ya que la variedad rítmica en partes simultáneas, contribuye a dar la individualidad a cada parte. (Apel, 1950)

De todos modos, la Poli-rritmia se refiere a aquellos pasajes donde se presenta la variedad rítmica, no con el fin de enriquecer una textura contrapuntística, sino para acrecentar la característica de *Ritmo Cruzado*. Ejemplos de Poli-rritmia se encuentran como rasgo característico de alguna música del siglo XIV, así como de algunas piezas del siglo XX de compositores como Hindemith y Stravinski. (Latham, 2008)

Otro tipo de Poli-rritmia presenta ritmos contrastantes involucrados en un conflicto de métrica o acentos, esto se conoce como *Poli-métrica* (Apel, 1950). Estos pasajes se pueden escribir de tal manera que el cambio de compases se evite, en tal caso una de las partes estará escrita en estilo sincopado, como se verá más adelante en el análisis del cuarto movimiento de la presente suite. Esta manera de escribir se usa para facilitar la lectura, pero puede darse el caso de que oscurezca el carácter rítmico.

En el siguiente ejemplo del 4º Movimiento de la Suite de Levoyer se observa el uso de Poli-tonalidad, Poli-modalidad y Poli-rritmia o Poli-métrica, en una textura de 12 líneas melódicas con su implícito carácter tonal y modal, de acuerdo al tratamiento armónico que se ha dado a cada una de las melodías en secciones anteriores de la misma obra. (Fig. 7)

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 7 Poli-tonalidad, Poli-modalidad y Poli-ritmia.

1.3 La Forma Suite

Forma compuesta que consta de una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Representa la forma instrumental más significativa del periodo barroco (Latham, 2008); en donde los movimientos de suite se fundamentaron en distintos tipos de danzas selectas que por lo general se encontraban en la misma tonalidad y ocasionalmente relacionadas temáticamente.

En otras épocas y distintos países se utilizaron otros términos para referirse a estilos de composiciones en donde se reunían piezas de manera similar a la suite, estos son *ordre* en Francia, *sonata da camera* en Italia, *partita* o *Partieen* Italia y Alemania y *Ouvertüre* u obertura en Alemania e Inglaterra.

El término “suite” aparece a mediados del siglo XVI y tiene sus orígenes en la interpretación de danzas por pares, esta práctica se remonta a finales del siglo XIV y el

siglo XV. Un patrón común era interpretar una danza relativamente lenta en tiempo binario, como la *pavana* de Inglaterra y Francia, o el *passamezzo* de Italia; seguidamente se interpretaba otra danza rápida en tiempo ternario, como la *gallarda* o el *altarelo*; las danzas podían compartir material temático o al menos tener motivos melódicos o rítmicos parecidos entre sí”(Latham, 2008: 1469).

Las obras más antiguas de este estilo fueron compuestas para laúd o teclado, algunos textos para laúd del siglo XVI contienen danzas agrupadas en tres, como *pavana-saltarello-pivao passamezzo-gagliarda-padovana*. En Alemania había la costumbre de agrupar cuatro o cinco danzas y empezaron a aparecer algunos patrones comunes, como *paduana-intrada-dantz-galliarda*, en algunas ocasiones a las danzas les precedía un *preludio* formando grupos de tres movimientos.

Mientras las danzas cortesanas francesas como la *allemande* y la *courante* fueron reemplazando en popularidad a la *pavana* y la *gallarda*, también pasaron a ser integrantes de la suite. El compositor alemán del siglo XVII J. J. Froberger es considerado como el pionero de la sucesión normal de movimientos de la suite clásica, que es la siguiente: dos pares de danzas lentas y rápidas provenientes de cuatro países, la *allemande* de Alemania y la *courante* de Italia, seguidas por la *zarabanda* de España y la *gigue* de Inglaterra. Esta disposición frecuente no se consolidó sino hasta después de la muerte de Froberger en cuyas suites la *zarabanda* era la última danza y la *giga* aparecía en un lugar anterior de la serie. Otras piezas podían ser sustituidas por cualquiera de las cuatro o bien sumarse a la forma, estas podían ser el *minueto*, *gavotteo bourrée* (Latham, 2008: 1469).

Posteriormente se volvió frecuente la introducción de un preludio sin estar basado en ritmos de danza y con un carácter de improvisación libre; estos movimientos introductorios tomaron una amplia variedad de títulos, como “*fantasía*”, “*préambule*” y “*overture*”. Los sucesores de Froberger en Alemania, como Johann Rosenmüller, J. E. Kindermann y Georg Muffat, escribieron suites para teclado con títulos diversos, habitualmente el de “*sonata*”, que dependían del esquema formal.

Conforme avanzó el siglo XVII, la cantidad y orden de las danzas de la suite varió importantemente, sobre todo entre compositores franceses como François Couperin,

Chambonnières, D'Anglebert y Lebègue, quienes practicaron la combinación de movimientos tradicionales de danza con otras piezas singulares y menos formales, como “Les Pélerines”, “Les Laurentines”, “L' Espagnolète” para formar suites de mayores extensiones con movimientos poco relacionados e incluyendo otras piezas como la *rigaudon*, *loure* y *musette*.

Fuera de Alemania y Francia la suite del siglo XVII tuvo un progreso más lento. En Italia, el compositor más importante de música para teclado Frescobaldi, no compuso suites en el sentido preciso; sin embargo, en sus obras tardías de piezas para clavecín conformó grupos de dos y tres danzas, lo que insinúa el inicio de la adopción de la *suite*.

En Inglaterra la música para teclado de varios compositores, consta de algunas *suites* relativamente sencillas basadas en el esquema *alleman-decourante-sarabande*, esta tendencia de desarrollo fue continuada por Blow y Purcell, cuyas suites en tres y cuatro movimientos por lo general llevaron el título de “*Lessons*”.

En el siglo XVIII la *suite* alcanzó su punto culminante de desarrollo con George Frideric Handel y Johann Sebastian Bach, sus *suites* para teclado y orquestales constituyeron la etapa más significativa de la historia de la forma *suite*. Prácticamente todas las *suites* conservan una unidad tonal, incluyendo las de Handel y Bach; los cambios de tonalidad entre los movimientos se circunscriben a contrastes de tonalidades homónimas o relativas mayor-menor. La mayoría de las danzas posee la forma binaria simple, con dos secciones más o menos parecidas donde la primera evoluciona a la tonalidad de la dominante, o a la relativa mayor, cuando la tonalidad original es menor, y la segunda retorna a la tonalidad inicial; además las dos secciones se repiten.

“Las figuras melódicas o rítmicas de los primeros compases de cada danza, generalmente vuelven a aparecer, se desarrollan o se repiten idénticamente en el transcurso del movimiento e inclusive pueden servir como lazo entre dos o más danzas de la misma *suite*” (Latham, 2008: 1470).

La mayoría de las *suites* para teclado de Handel siguen formas convencionales constantes de *allemande-courante-sarabande-gigue*, aunque algunas introducen una *chacona*, una

fuga “abstracta” o un tema con variaciones. En algunas de estas composiciones, Handel tomó material de obras anteriores y enlazó temáticamente varios movimientos. Más conocidas que sus *suites*, son las obras orquestales *Música Acuática*, sus tres suites en *fa*, *re* y *sol* y *Música Para los Reales Fuegos de Artificio*; al igual que sus suites para teclado, obras de gran inventiva vigor.

La contribución de Bach es de amplia variedad, seis *suites* para violonchelo solo, cuatro suites orquestales, seis suites para teclado “francesas” y seis “inglesas”, seis partitas para teclado y varias partitas y sonatas para instrumentos diferentes, obras que son verdaderas *suites* en todo sentido, excepto en el nombre.

Todas sus *suites* para teclado siguen el diseño formal de *allemande-courante-sarabande-gigue*; algunas presentan un preludio al inicio, que suele ser amplio, y todas tienen una o más danzas adicionales como el *bourrée*, *menuet*, o *gavotte*. Las *suites* de Bach personifican una síntesis radiante y maestra de la historia y el desarrollo total de la *suite* barroca.

En la suite barroca tardía los recursos característicos de tonalidades contrastantes en cada sección y el uso ocasional de material temático contrastante, el énfasis creciente en el desarrollo seguido por una repetición o recapitulación, son aspectos que anticipan los elementos básicos de la sonata. (Latham, 2008: 1470)

Siendo la sonata, la forma que en la segunda mitad del siglo XVIII sustituyó a la *suite* como el género instrumental más frecuente.

El dominio conceptual de la forma sonata hacia finales del siglo XVIII y a lo largo de gran parte del XIX, provocó el desvanecimiento de la *suite* como parte del repertorio. De todos modos, algunos aspectos de la *suite* predominaron en obras orquestales de cámara como la *serenata*, la *cassation* y el *divertimento*, formas que fueron usadas por Haydn, Mozart, Beethoven y Brahms, inclusive en algunos ciclos de canciones y música para piano de Schumann. Sin embargo, la búsqueda consciente de recobrarla *suite* en formas sinfónicas no sucedió sino hasta finales del siglo XIX con las *suites* orquestales de los compositores alemanes Joachim Raff e Ignaz Lachner de las décadas de 1860 y 1870 y la *Holberg Suite*

del noruego Edvard Grieg de 1884, estas fueron tentativas que ocasionalmente cumplieron el deseo romántico de recordar una época anterior.

De manera general, la *suite* instrumental de finales del siglo XIX e inicios del XX tuvo poco de común con la *suite* barroca antecesora. Alrededor de 1880 los movimientos tradicionales de danza se sustituían con una sucesión libre de danzas nacionales o populares, en ciertas ocasiones bajo una concepción programática, es decir con una idea extra musical de carácter narrativo, emocional o gráfico, como en las *suites* orquestales del checo Antonín Dvorák; o con números extraídos de un ballet, una ópera o cualquier otra obra dramática arreglada como forma de concierto como en *L' Arlésienne* del francés Georges Bizet o la suite *Peer Gynt* de Edvard Grieg.

Un tipo moderno de *Suite*, en la cual el esquema tradicional de danzas es reemplazado por una sucesión libre de movimientos de diferente carácter, frecuentemente con el carácter de *danzas nacionales* o *danzas de ballet*. Este tipo de música orquestal ganó acogida entre 1880 y 1890. Particularmente frecuentes son los arreglos orquestales de óperas y ballets (Apel, 1950: 716).

A inicios del siglo XX la *suite* programática, como *Los planetas* de Gustav Holst y *Rosenkavalier* de Richard Strauss aparece con una nueva y deliberada finalidad de recrear la *suite* barroca, promovida por una tendencia neoclásica reflejada en obras como *Le Tombeau de Couperin* del francés Maurice Ravel.

Durante el período de 1915 a 1930, el movimiento llamado *Regreso a Bach* (*Back to Bach*) llevó hacia un despertar demostrativo de la *suite* abstracta no operística, donde el ejemplo de Bach sirvió como un buen pretexto para la introducción del Jazz en el campo de la composición académica.

Los compositores posteriores del siglo XX usaron esporádicamente el término “*suite*”, encontramos así la *Suite Para Piano* de Arnold Schoenberg y la *Suite Lírica* de Alban Berg, esto muy seguramente debido a una necesidad de unificación musical, concepción asociada habitualmente a la *suite*, pero que las técnicas compositivas más abstractas de la música contemporánea no han logrado aún.

En Latinoamérica varios compositores han escrito *suites*, entre los que destacan: El mexicano Carlos Chávez (1899-1978) quien es un gran representante de la música contemporánea y nacionalista de su país, entre sus obras tiene la *suite* orquestal *Caballos de vapor* (1926), *La Hija Cólquide* (1943) que es una *suite* sinfónica de ballet y *Suite Para Doble Cuarteto* del mismo año.

También de México, el compositor modernista Silvestre Revueltas (1899-1940), considerado por varios musicólogos como el mejor compositor de Latinoamérica, entre su catálogo destacan las *suites* *Música Para la Película Redes* (1935), *Música Para la Película Ferrocarriles* (1938) y la *suite* orquestal *La Noche de los Mayas* (1939).

Continuando con México, es imprescindible mencionar a Julián Carrillo (1875-1965) compositor, director de orquesta, violinista y científico. Enmarcado en el estilo modernista, considerado como uno de los más importantes compositores de su país y más que todo es pionero dentro de la corriente del *Microtonalismo*, que utiliza los intervalos micro-tonales que son mucho menores que los semitonos de la música tradicional occidental. Su aproximación a la forma *suite* revela la *Primera Suite Para Orquesta*, *Segunda Suite Para Orquesta* “Los Naranjos” y la *Suite Para Guitarra en Cuartos de Tono* del año 1931.

Alberto Ginastera (1916-1983), fue el compositor argentino más destacado de su país durante el siglo XX. Inició con un estilo nacionalista que luego fue desvaneciéndose, entonces empezaron a aparecer características modernistas en su obra, dándose lo que él mismo denominó su *período neo-expresionista*. Adoptó decididamente las técnicas dodecafónicas además de la micro-tonalidad y la poli-tonalidad. Cerca de su muerte aquel modernismo pierde fuerza y de nuevo regresa a la tonalidad y las influencias folklóricas presentes en su período inicial. De su catálogo destacan la *suite Panambi Op. 1* para orquesta sinfónica, *Suite de Danzas Criollas Op. 15* para piano solo, *Suite de Danzas Criollas Op. 15* para guitarra sola.

El brasileño Heitor Villalobos (1887-1959) es conocido como el compositor más significativo en el Brasil del siglo XX, su música tiene una clara influencia de la música folklórica de su país, además de los elementos estilísticos de la tradición clásica europea. Entre sus trabajos tiene la *Petizada Suite* (1912) para piano solo, *Suite Para Cuerdas*

(1912), *Suite Infantil N° 1* (1912) para piano solo, *Suite Popular Brasileña* (1912) para guitarra sola, *Pequeña Suite Para Cello y Piano* (1913), *Suite Para Piano y Orquesta* (1913), *Suite Floral* (1918) para piano, *Suite Para Canto y Violín* (1923), *Suite Sugestiva* (1929) para orquesta de cámara y canto, las 9 *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) para distintos formatos instrumentales, *Suite N° 1* para orquesta de cámara (1959), *Suite N° 2* también para orquesta de cámara (1959).

1.4 La Suite en el Ecuador

Varios compositores ecuatorianos han realizado significativos trabajos en el estilo *Nacionalista* dentro de la forma Suite, entre ellos destaca Segundo Luis Moreno (Cotacachi, Ecuador 1882- Quito, 1972) musicólogo, compositor y director de banda.

“Moreno debe ser considerado pieza clave de la primera generación que teorizó sobre el nacionalismo musical ecuatoriano, una confluencia ideológica-musical con referentes indígenas mestizos y el academicismo europeo”. (Guerrero, 2005 Tomo II: 929).

Tiene tres *Suites Ecuatorianas*, su *Primera Suite Ecuatoriana* para orquesta de cámara que la terminó de escribir en la ciudad de Ambato, el 28 de febrero de 1922 según consta en el manuscrito de su obra. La *suite* está compuesta por un Preludio Sinfónico en base al canto religioso popular ecuatoriano denominado *Salve, Salve Gran Señora*, como segundo movimiento una *Danza Ecuatoriana (Sanjuanito)*, el tercer movimiento es una *Romanza Sin Palabras (Sobre un Yaraví Ecuatoriana)* y para finalizar un cuarto movimiento *Rondó*.

Su *Suite Ecuatoriana N° 2*, original para arpa que luego será escrita para orquesta de cámara, data del año de 1948 en el manuscrito de Moreno, consta de cinco movimientos y estos son: *Danzante, Sanjuanito, Yaraví, Pasillo y Rondeña*. Esta suite ha sido interpretada varias veces por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, agrupación que la ha grabado digitalmente. También ha sido estrenada en Suiza en el año 2010 a cargo de la Orchestre Della Svizzera Italiana dirigida por el maestro Emmanuel Siffert.

Sixto María Durán (Quito, 1875 – 1947). Compositor, pianista, abogado, sus estudios musicales fueron mayoritariamente auto didactas. Fue director de la Escuela de Artes y

Oficios en Quito y del Conservatorio Nacional de Música. Durán está considerado dentro de la primera generación de compositores nacionalistas que desarrollaron los principios del nacionalismo en nuestro país. Dentro de su catálogo de composiciones tiene música popular, himnos, fantasías, marchas, música sacra, poemas sinfónicos, una ópera, operetas, zarzuelas, música para banda y una *Suite* para cuarteto de cuerdas.

Francisco Salgado Ayala (Cayambe, 1880- Quito, 1970). Compositor, pianista y crítico musical, fue director del Conservatorio Nacional de Quito. Sus primeras composiciones tienen influencia europea, pero pronto llega a destacarse como nacionalista. Además hizo varios trabajos de literatura musical y para los diarios de Quito escribió varios artículos de crítica musical. Sus dos hijos Luis Humberto y Gustavo Salgado también fueron compositores. De su amplio catálogo destaca la *Suite Cuentos de mi Tierra* para orquesta sinfónica.

Ángel Honorio Jiménez (Guanujo, 1907 – Mérida, Venezuela, 1965). Compositor, pedagogo, director de banda, director de orquesta. Conocido por ser un destacado compositor nacionalista ecuatoriano con un catálogo de casi 200 obras entre los estilos popular y académico, de donde destaca su *Suite N° 1* (Quito, 1955) para orquesta sinfónica, la cual tiene los siguientes movimientos: Obertura del Incario, Marcha Amazónica, En Torno a la Choza (Danza Sanjuanito), Danza Heroica, Danza del Páramo, Danza Tropical, Danza de los Curacas y Panoramas Criollos.

Luis Humberto Salgado (Cayambe, 1903 – Quito, 1977). Compositor de la segunda generación de compositores nacionalistas. “Cultivó todos los géneros desde el popular hasta el sonático. Se le considera el más prolífico y poderoso compositor de sinfonías, operas y conciertos que ha producido el Ecuador hasta hoy.”Pérez, Rodolfo (1939). En <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo23/s2.htm> Recuperado el 24 de noviembre de 2011, de la base de datos Rodolfo Pérez Pimentel Online.

Tiene a su haber las siguientes suites: *Suite Atahualpa o el Ocaso de un Imperio*(1933), obra programática creada originalmente para formato de banda militar (Wong, 2004), fue escrita en conmemoración del cuarto centenario de la muerte de Atahualpa, fue estrenada el mismo año por la Banda Municipal de Quito y dirigida por si mismo, más tarde, en 1940

la interpretó la Banda de la Marina de los Estados Unidos, en la ciudad de Washington D.C. y en el año 2000 fue grabada en CD por la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito (Beltrán, 2000).

También están la *Suite Coreográfica* (1944-1946) para orquesta sinfónica, banda solistas y coro. *Suite Para Piano* en cuatro movimientos (1944), *Suite Ecuatoriana* para piano (1950), *Suite Fiesta de Habeas Corpus* música de cámara (1941), *Suite Ecuatoriana Para Orquesta* (1943-1954).

Inés Jijón (Quito, 1909 – 1995). Compositora, pianista y pedagoga. Sus composiciones están enmarcadas en la didáctica y el nacionalismo académico, perteneciendo ella a la tercera generación del nacionalismo ecuatoriano. “Inés Jijón fue una pianista distinguida, una compositora que dejó un importante legado y una pedagoga preocupada por el desarrollo musical en la niñez. Su trabajo es digno de reconocimiento.” (Guerrero, 2005 Tomo II: 818).

Entre sus composiciones tiene una variedad de canciones escolares, religiosas, villancicos, rondas, himnos y música académica, de entre las cuales destaca su *Suite “Tríptico Ecuatoriano”* que consta de Pasillo – Minué, Yaraví – Fantasía y Danza Ecuatoriana.

Corsino Durán Carrión (1911-1975).

Polifacético artista a quien debemos la creación y apoyo a instituciones como el Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos (SEDAM), la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) y el legado que hizo al país a través de su obra compositiva como parte de la tercera generación de músicos académicos nacionalistas. (Guerrero, 1994: 1).

Entre sus *suites* tiene la *Primera Suite Para Orquesta Sinfónica “Ritmos y Melodías de mi Tierra”* (1974), la cual consta de cinco movimientos en estilo nacionalista, estos son: Allegro, Danzante, Pasillo (Cómo has Cambiado), Capricho, Sanjuanito (Vilcabamba). Y la *Segunda Suite Para Orquesta Sinfónica* (1974), con siete movimientos también de tendencia nacionalista: Añoranzas (Poco Lento), Canon (Alegre), Danza (Saltashpa), La Canción Triste (Muy Expresivo), Fuga con Tema Nacional (Poco Alegre y Elegante), Pasillo, Sanjuanito (Chaquiñan). También tiene una obra póstuma inconclusa, que por su estructura puede considerarse como su tercera Suite. (Guerrero & Wong, 1994) Esta consta

de los siguientes movimientos: Sanjuanito (Ñucanchipac Yarahui), Habanera (Caricias), Sanjuanito, Pasillo (Longuita), Danza y Yaraví (Tristes Alegrías).

Carlos Bonilla Chávez (Quito, 1923-2010). Compositor de la cuarta generación de compositores nacionalistas, guitarrista y contrabajista, fue el encargado de abrir la cátedra de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional de Música, fue uno de los músicos fundadores de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Dentro de su estilo nacionalista destaca más bien un indigenismo, tiene escrita la *Suite Andina* para orquesta estrenada en 1958 por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

Claudio Aizaga (Quito, 1926 - 2008). Compositor y pianista, formado en el Conservatorio Nacional de Música. Se ha desempeñado como solista, conferencista y director de coro. Sus composiciones se encuentran ubicadas en la tendencia nacionalista ecuatoriana, de entre las cuales destacan tres *Suites Para Orquesta*, *Preludios Románticos para piano*, *Ballets*, *Concierto Para Piano y Orquesta*, *Misa Popular Ecuatoriana*, *Sonatina Para Flauta* la cual fue interpretada en el Segundo Festival Internacional de Música en Moscú (1984), varias piezas denominadas *Acuarelas* y música popular.

Gerardo Guevara (Quito, 1930-) compositor, director de orquesta, director de coros y pianista. Es calificado como el lazo entre las generaciones de músicos nacionalistas ecuatorianos y las propuestas musicales contemporáneas. Guevara estudió composición con Nadia Boulanger en la École Normale de Musique de París y se graduó como director de orquesta. También estudió musicología en la Universidad de La Sorbonne.

A su regreso a Ecuador en 1972 fundó el coro de la Universidad Central y en 1973 fundó la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAYCE). Fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y Director del Conservatorio Nacional de Quito, además de ser profesor del mismo Conservatorio. Considerado dentro del estilo nacionalista con influencia de la técnica compositiva europea, es calificado como uno de los mayores representantes de la composición en Ecuador.

Entre su extenso catálogo de obras tiene las siguientes *suites*: *Suite Mínima* para guitarra (1966), *Ecuador suite orquestal* (1972) obra premiada por la Municipalidad de Quito, *Galería Siglo XX de Pintores Ecuatorianos suite orquestal* (1976) para orquesta, obra premiada también por el Municipio de Quito dentro del Concurso Sixto María Durán, *Suite Ecuatoriana* para flauta y piano (1985) obra compuesta de tres movimientos.

Carlos Coba Andrade (Cotacachi, 1937 -). Etnomusicólogo, compositor, director de coro. Sus composiciones se encuentran dentro del estilo religioso y el nacionalista ecuatoriano, también son importantes sus estudios musicales que se han publicado en numerosos libros y revistas, cabe destacar que su gran aporte para la música ecuatoriana es dentro de la etnomusicología. Dentro de sus composiciones tiene la *Suite Chimborazo* la cual tiene los siguientes movimientos: Virgen del Dios Chimborazo, Danzante, Las Sembradoras, El Brujo, La Venada y las Curiquingas; además de la *Suite Nacional* que consta de Sanjuanito, Pasillo, Yaraví y Danza Ritual Incaica.

Luciano Carrera (Zámbiza, 1948 -). Notable flautista y compositor, sus inicios musicales los obtuvo gracias a su padre Mesías carrera quien también es un destacado compositor y director de banda. Es graduado del Conservatorio Nacional de Quito como profesor de flauta, desde los 14 años de edad ingresa a la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, en la cual permanece hasta el día de hoy como flautista principal, además de haber dirigido la misma orquesta en varias ocasiones. Entre 1971 y 1974 se desempeñó como primer flautista de la Orquesta Sinfónica de Costa Rica, siendo también profesor de flauta en el Conservatorio de Castilla y en la Universidad Nacional de ese país.

Varios compositores extranjeros y ecuatorianos han escrito obras dedicadas a Carrera, además es el organizador del Festival Internacional de Flautistas en la Mitad del Mundo y el Concurso de Flautistas que lleva su nombre, se ha presentado como concertista en varios sitios del mundo y ha grabado para radio y televisión en distintos países. Entre sus composiciones tiene las *Suites N° 1 y N° 2 Magnetismo para flauta y piano* y la *Suite N° 3 Ensueños para flauta y piano*.

Terry Pazmiño (Quito, 1949-) guitarrista y compositor de tendencia nacionalista, estudió guitarra en Venezuela con el guitarrista Antonio Lauro y Alirio Díaz, en París en el

Conservatorio de la Courneuve donde se graduó con honores como el mejor estudiante de su promoción. Es miembro de la Asociación Nacional de Guitarristas del Ecuador. En 1995 viaja a Australia donde obtiene el honor de *Talento Distinguido* y obtiene su maestría en composición e interpretación en la Western Sydney University.

De su catálogo de composiciones destacan la *Suite Ecuatoriana* que consta de *Tonada Viajera*, *Pueblito Costeño*, *Tomasa Garcés* y *Yumbo Brillante*; su *Segunda Suite* que está conformada por *Homenaje (Yaraví)*, *Cangahua (Sanjuanito ritual)*, *Liderazgo (Tonada)*, *Barricada (Albazo)*, es dedicada al dirigente barrial Joaquín Tamayo; y su *Suite Transhumantes* que consta de *El Arpa que no Cesa (Pasillo)*, *Los Ríos de la Música (Capishca)*, *El Eco Interminable (Danzante)* y *Yumbo Festivo*. Pazmiño, Terry. (2011, 23 de diciembre). Solicitud de Datos Acerca de Suites. Mensaje dirigido por correo electrónico Ref-Links, archivo en <https://mail.google.com/mail/u/0/?shva=1#label/Tesis/1344860594b54e95>

Jacinto Freire (Guayaquil, 1950 -). Guitarrista compositor y docente de música, se graduó de concertista en la especialidad de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Sus creaciones se ubican dentro del nacionalismo ecuatoriano, además se ha desempeñado como un destacado profesor de varias materias de especialidad en el Conservatorio Nacional de Quito. En 1985 escribió su *Serie Didáctica Para Guitarra*, la cual consta de una vasta serie de ejercicios técnicos para dicho instrumento.

De sus composiciones destaca la *Suite Para Flauta y Piano*, la cual fue grabada por el destacado flautista ecuatoriano Luciano Carrera en la Radio Televisión Francesa y en la Radio Nederland de Holanda. La *Suite Sinfónica Ecuador*, *Suite Manungo* para guitarra, *Suite Mitad del Mundo* para dos flautas y piano y la *Suite Para Guitarra Sola*.

Segundo Cóndor (Quito, 1957 -). Compositor, guitarrista e intérprete de varios instrumentos folklóricos. Sus estudios los realizó en el Conservatorio Nacional de Quito y posteriormente como autodidacta. Se ha desenvuelto como instrumentista, instructor, compositor y arreglista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, además de integrante y arreglista de varias agrupaciones de música popular. De entre sus obras se extrae la *Suite*

Ecuadoriana “Madre India” la cual consta de tres movimientos que son: Danza, Fox Incaico, Aire Típico.

Enrique Sánchez (Quito, 1957 -). Contrabajista y compositor, estudió en el Conservatorio Nacional de Música, además de haber realizado varios estudios particulares. Ha sido integrante de varios grupos de música popular, entre los que destaca el prestigioso grupo de música ecuatoriana y latino-americana Jatari, como invitado en el afamado grupo chileno Inti Illimani y con el Boliviano Jaime Junaro.

Durante varios años se desempeñó como contrabajista de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y desde el año de 1990 es contrabajista y compositor-arreglista de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Entre su catálogo de composiciones tiene la *Suite para Flauta y Orquesta de Instrumentos Andinos*.

Eugenio Auz (San José de Minas, 1958 -). Pedagogo, director de coro y compositor graduado en el Conservatorio Nacional de Música y en el Instituto Interamericano de Educación Musical de la organización de los Estados Americanos durante 1985 y 1987. También ha hecho cursos de perfeccionamiento musical en Estados Unidos de Norteamérica, Costa Rica y España. De su catálogo de composiciones se extrae la *Suite para orquesta Paseo Por el Campo*.

Pablo Freire (Quito, 1961 -). Destacado compositor de la música contemporánea ecuatoriana, docente y escritor de artículos especializados en etnomusicología. Graduado como profesor en el Conservatorio Nacional de Música y en el Instituto Internacional de Música de la OEA. Ganador de concursos de composición, sus obras han sido interpretadas y estrenadas en Buenos Aires, Santiago de Chile y Europa. Entre sus composiciones consta la *Suite Amazonas* (1990) para ensamble y electroacústica, obra ganadora del Cuarto Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea; *Suite Jazz* (2002); *Suite N° 1* (1985), *Suite N° 2 El Hombre Que Sueña* para ensamble y coreografía (1986).

David Marcelo Beltrán (Quito, 1965 -). Compositor y guitarrista, sus estudios musicales los realizó en el Conservatorio Nacional de Quito, obteniendo el título de Bachiller en Artes con la especialidad de guitarra, también se ha desempeñado como profesor de

guitarra en la misma institución, fue integrante y director del Ensamble de Guitarras del Centro Cultural Mama Cuchara, en donde hoy se desempeña como compositor. Entre sus composiciones tiene la *Suite Ecuatoriana Para Guitarra Sola*, *Suite Ecuatoriana N° 2 para sexteto de vientos, piano y percusión* (1992) y *Suite Ecuatoriana N° 3 para guitarra sola* (1996).

Edison Geovanny Mera (Quito, 1964 -). Compositor, estudió guitarra en el Conservatorio Nacional de Música, además se desempeñó como profesor instructor en la Orquesta de Instrumentos Andinos, en la actualidad se desempeña como compositor en el Centro Cultural Mama Cuchara. Su lenguaje musical abarca desde el estilo popular hasta el académico contemporáneo. De entre sus obras se extrae la *Suite Ecuatoriana Latitud 0°* para quinteto de vientos.

Luis Fernando Carrera (Quito, 1971 -). Flautista y compositor, estudió en el Centro de Difusión Musical de la Orquesta Sinfónica Nacional y con su padre, Luciano Carrera, en el Conservatorio Nacional de Quito. Se ha presentado como solista con las distintas orquestas sinfónicas del Ecuador y ha sido integrante de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador y de la Orquesta Sinfónica Nacional, ha sido ganador de concursos como solista y se ha presentado en distintos países. De entre sus composiciones destacan la *Suite N° 1 para dos flautas, quenacho y piano*, y la *Suite N° 2*.

1.4.1 Suite Atahualpa o el Ocaso de un Imperio.

Luis Humberto Salgado

La obra consta de los siguientes movimientos:

1. Visiones Proféticas de Viracocha. Preludio
2. La Fiesta del Sol:
 - En el Templo de Yavirác
 - En la Corte de Atahualpa
3. La Tragedia de Cajamarca:
 - Entrada de Atahualpa
 - En la Plaza Abandonada

Diálogo de Atahualpa y el Padre Valverde

El Combate

El Ocaso del Imperio

Estos tres movimientos de la obra narran los últimos momentos de la vida de Atahualpa y su nefasto encuentro con los invasores españoles. Salgado denominó a la obra como *Suite Sinfónica*, pues es curioso el uso del término *Sinfónica* cuando la obra ha sido escrita para una Banda Militar, en lugar de una Orquesta Sinfónica o una Banda Sinfónica. (Wong, 2004)

El hilo unificador de los tres movimientos de la suite es la historia de la muerte de Atahualpa. El uso del término *Escenificable* en el título de la obra, sugiere la idea de música hecha para ballet, y la *Suite* se refiere a la sucesión de varios temas y escenas típicos de ballet. Además la palabra *Sinfónica* indica un gran desarrollo dramático de temas y orquestación. (Wong, 2004)

De acuerdo al manuscrito del compositor que reposa en el archivo del Banco Central del Ecuador, esta es una Suite Sinfónica Escenificable, es por esto que las subdivisiones de los movimientos responden a motivos escénicos, mas no a un criterio referente a estructura de Suite. (Beltrán, 2000)

La instrumentación de la obra corresponde al formato de Banda Militar y es la siguiente:

- Pícolo en Re bemol (Flautín)
- Clarinete Pícolo en Mi bemol
- Clarinetes en Si bemol (I, II, III)
- Saxofón Soprano en Si bemol
- Saxofón Contralto en Mi bemol
- Saxofón Tenor en Si bemol
- Saxofón Barítono en Mi bemol
- Trompetas en Si bemol (I, II)
- Fliscornos Contralto en Mi bemol (I, II, III) (Altos)
- Barítono en Si bemol

- Trombón en Si bemol (I, II)
- Bombardino en Si bemol
- Contrabajo en Si bemol
- Bombardón en Mi bemol

Además, Salgado incluye una parte para percusión (Batería), pero la dejó vacía durante toda la partitura.

La estructura formal de la obra es la siguiente:

I Movimiento

Visiones Proféticas de Viracocha

Preludio.

La estructura general de este movimiento es así:

$$\text{Introducción} - A - b - A^1 - c - A^2$$

Inicia la obra con una corta introducción de cuatro compases a cargo del Pícolo y los Clarinetes, a continuación se puede observar la instrumentación de la obra y la introducción antes mencionada. (Fig. 8)

I
Música Simbólica de la Amazonia
- Brecht -

Adagio $\text{♩} = 60$

1 Flautín pp

2 Clarinete mib pp

3 Clarinete msib

4 Clarinete 2º sib

5 id 3º

6 Soprano

7 Sax Contralto mib

8 Tenor sib

9 Sax Baritone mib

10 Trompeta 1º

11 id 2º

12 Otros 1º, 2º, 3º

13 Baritone Solo

14 Trombón 1º sib

15 id 2º

16 Bombardino 1º

17 Contrabajo sib

18 Bombardón mib

19 Batería

Fuente: Salgado, Luis H.

Manuscrito Suite Atahualpa,

Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 8 Introducción Suite Atahualpa. L.H. Salgado

Seguidamente aparece el tema principal **A** en el compás cinco, a cargo de los clarinetes y en tempo Andante, el cual se observa en la figura 9. Sobre este material se desarrollará una parte del tercer movimiento. (Beltrán, 2000). Debe observarse que Salgado no utiliza las armaduras de clave a partir de la segunda hoja, solo las utiliza al inicio de cada sección o

cuando haya nueva armadura, tampoco anota al margen izquierdo la denominación de los instrumentos, solamente lo hizo en la primera página. Entonces se sobreentiende que las armaduras de los sistemas que se encuentren vacíos, serán correspondientes a las desplegadas con anterioridad al inicio de una sección.



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 9 Tema A, I Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado

Beltrán (2000) anota que el esquema arriba descrito de este movimiento, no corresponde a la Forma Rondó, por esta razón se cifra los temas **b** y **c** con minúsculas. Siendo así se tiene ahora la presencia del tema **b** en el compás 21, el cual es de corta duración, a cargo de los metales y con un cambio de tempo, este da lugar a un corto desarrollo del tema A, y aparece recurrentemente. (Fig. 10)



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 10 Tema **b**, I Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado

Reaparece el tema **A** incompleto y transportado una quinta inferior, esto anuncia el tema **c** que se presenta en Allegro Estrepitoso hacia el compás 52 a cargo del pícolo y clarinetes, este es una variación del tema **b** mediante el recurso de inversión no severa y cambio de métrica de 4/4 hacia $\frac{3}{4}$. (Fig. 11).



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 11 Tema **c**, I Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado

El tema **c** es interpolado con **b**, luego reaparece **A** pero con distinta instrumentación, y esto se desarrolla intercalando con **b** y **c** hasta el final del movimiento. (Beltrán, 2000).

II Movimiento

La Fiesta del Sol

1ª Parte: En el Templo de Yavirác

La estructura general de esta parte es la siguiente:

a – b - a

El pícolo y los clarinetes presentan el tema **a** con un carácter nostálgico y cantáble, mientras que la trompeta con sordina responde. (Fig. 12)

en templo del Yansiroc

Picc

Cl Bb

Trp.

Solo con Sordi

Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 12 Tema a, II Movimiento (1ª Parte) de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado

El tema **a** va adquiriendo tensión con el uso de su parte final mediante un crescendo instrumental, hasta llegar a un tutti homofónico que presenta ahora el tema **b** hacia el compás 116, el cual continúa siendo respondido por las trompetas pero ahora sin sordina. (Beltrán, 2000).

The image displays a handwritten musical score for a brass section, likely a trumpet and trombone ensemble. The score is written on multiple staves, showing complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The score is organized into measures, with some measures containing multiple staves. The handwriting is clear and legible. The score is written on a single page, with the page number 44 visible at the bottom right.



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 13 Tema **b**, II Movimiento (1ª Parte) de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado

Este tema prepara una re-exposición de **a** hacia el compás 134 ahora a cargo de píkolo, clarinetes y saxofones, para dar fin a la primera parte de este movimiento.


2ª Parte: En la Corte de Atahualpa

La estructura general de esta parte es la siguiente:

Introducción- a - b - a¹-Coda

En la introducción, a cargo del barítono, se presenta la célula que da origen al tema **a**, el cual es precedido también por un motivo virtuosístico con los clarinetes y saxofón tenor.

El tema **a**, presentado por las maderas en el compás 150, es una clara referencia al Sanjuanito ecuatoriano, el cual tiene una forma tripartita simple con la inclusión de estribillo entre las partes, lo cual es típico de este género, además de presentar la rítmica característica. (Beltrán, 2000)



Fuente: Salgado, Luis H.

Manuscrito Suite Atahualpa,

Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 14 Tema **a**, II Movimiento (2ª Parte) de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado

En el tema **b** (compás 219) se observa un desarrollo extenso del Sanjuanito, ahora en la métrica de cuatro tiempos (Fig. 15), después de esto se hace una re-exposición de **a** con una elaboración distinta hacia el final.



Fuente: Salgado, Luis H.

Manuscrito Suite Atahualpa,

Archivo Banco Central del Ecuador

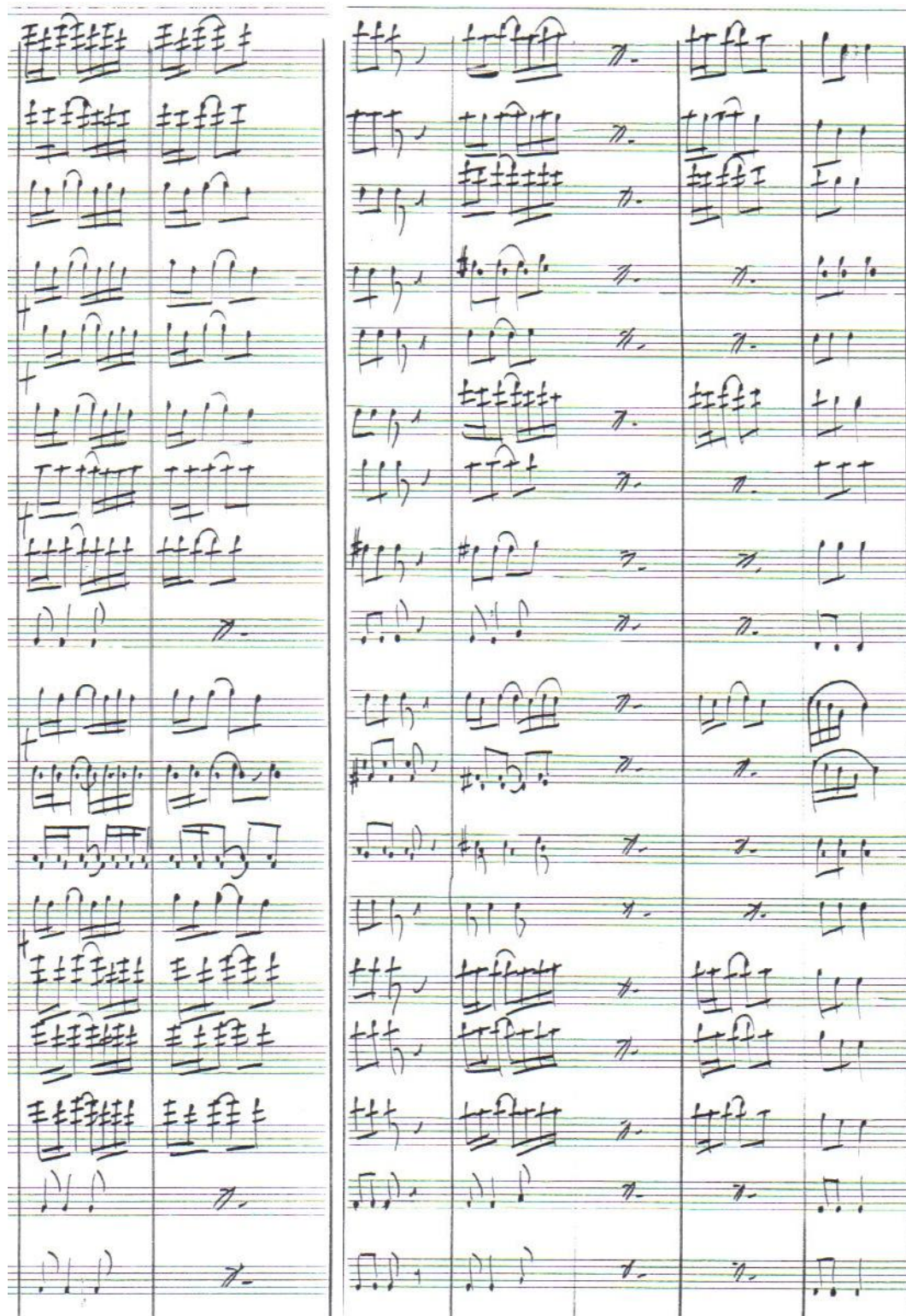
Fig. 15 Tema **b**, II Movimiento (2ª Parte) de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado

Hacia el final del movimiento, en el compás 303, aparece una amplia coda con una estructura interna tripartita a – b – a. (Fig. 16 - 17)



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 16 Tema a de la coda, II Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 17 Tema **b** de la coda, II Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado

III Movimiento

La Tragedia de Cajamarca

1ª Parte: Entrada de Atahualpa

La estructura general de esta parte es la siguiente:

Ostinato–B - Ostinato

El inicio de esta parte se caracteriza por la presencia de un ostinato que va apareciendo con el píkolo, clarinete, saxofón barítono y bombardino. (Fig. 18)

358 III 51

Allegretto *La tragedia de Cajamarca*
Andantino *(Entrada de Atahualpa)*

1 Picc.

2 Cl.

3 Solo

4 Sax. Bar.

5 Bomb.

6 Solo

7 Solo

8 Solo

9 Solo

10 Solo

11 Solo

12 Solo

13 Solo

14 Solo

15 Solo

16 Solo

17 Solo

18 Solo

Fuente: Salgado, Luis H.
 Manuscrito Suite Atahualpa,
 Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 18 Ostinato de la 1ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

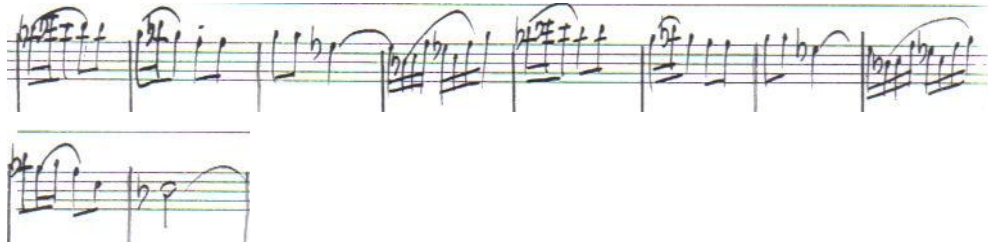
Después de la exposición de este ostinato con algunas variantes del mismo, aparece el tema **B** en el compás 377 a cargo de los clarinetes (Fig. 19), después de un desarrollo de este tema, reaparece el ostinato intercalándose con el inicio de **B**.

The image displays a handwritten musical score for three clarinets (Cl. Eb, Cl., Cl.) and a grand staff for piano accompaniment. The score is written on ten staves. The top three staves are for the clarinets, and the bottom seven staves are for the piano. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score shows the introduction of Theme B at measure 377, which is marked by a double bar line and the number '377'. The theme is characterized by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including some chords and rests. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 19 Tema **B** de la 1ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

A continuación se expone un solo de píkolo (Fig. 20) que contiene material del ostinato (Beltrán, 2000), y cerca del final reaparece el ostinato para terminar con una variante del mismo a cargo del contrabajo Bb.



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 20 Solo de Píkolo de la 1ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

2ª Parte: En la Plaza Abandonada

La estructura general de esta parte es la siguiente:

A – B - Coda

Esta parte es un enlace entre la anterior parte y la siguiente. (Beltrán, 2000). El tema **A**, que es tomado del primer movimiento, aparece ahora en el compás 474 presentado por el clarinete 3º, y es intercalado con material del bajo ostinato de la sección anterior.



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 21 Tema A de la 2ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

El tema B aparece en el compás 489 a cargo de los clarinetes en su primera frase y el pícorno se suma en la segunda frase, con características de Sanjuanito. (Fig. 22)

Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 22 Tema B de la 2ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

Después de haberse repetido el tema **B**, aparece la coda de esta sección, (Fig. 23) a cargo de toda la Banda, con la excepción de los saxofones.

Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 23 Coda de la 2ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

3ª Parte: Diálogo de Atahualpa y el Padre Valverde

La estructura general de esta parte es de la siguiente manera:

A	B	Puente	b
a – b	a¹ - c		

Da inicio en el compás 504 con una frase en forma de coral siendo **a**, que es la representación del Padre Valverde, con la indicación de Andante Religioso. A esta se opone una frase indicada con Allegro Giusto, representando a Atahualpa (**b**), y es tomada de la sección anterior de este movimiento. (Beltrán, 2000)

Andante Religioso
Suite de Atahualpa

Allegro

The image displays a handwritten musical score for the Suite Atahualpa. It is divided into two distinct sections. The first section, titled 'Andante Religioso', is marked with a tempo of 'Andante Religioso' and features a series of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The second section, titled 'Allegro', is marked with a tempo of 'Allegro' and continues the musical composition with more complex notation, including triplets and various rhythmic patterns. The score is written on 15 staves, with the first section occupying the first 10 staves and the second section occupying the remaining 5 staves.

Fuente: Salgado, Luis H.

Manuscrito Suite Atahualpa,

Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 24 Frases **a**– **b** de la 3ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

Seguidamente reaparece el coral bajo una variación armónica, correspondiendo a **a**¹ que precede a **c**, mismo que corresponde a la segunda frase del tema B de la primera parte de este movimiento. (Fig. 25)

Allegretto Giocoso

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Allegretto Giocoso". The score is written on multiple staves, with the top staff featuring the title. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing complex chordal structures and others featuring more melodic lines. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Fuente: Salgado, Luis H.

Manuscrito Suite Atahualpa,

Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 25 Frases **a**¹– **c** de la 3ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

Un puente que pasa de las maderas hasta los metales, da lugar a un fragmento del tema **b** del primer movimiento a cargo de los trombones, barítono y bombardino, para de esta manera terminar la presente sección. (Fig. 26 – 27).

The image shows a handwritten musical score for a bridge section. It is divided into two main parts: 'Maderas' (Woodwinds) and 'Metales' (Metals). The 'Maderas' section is on the left, featuring complex, fast-moving passages for flutes, oboes, and clarinets. The 'Metales' section is on the right, featuring a more rhythmic, repetitive pattern for trombones, baritone, and euphonium. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings 'Moderato' and 'Agitato' are visible at the top.

Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 26 Puente de la 3ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

Allegro Heroico

The image shows a handwritten musical score titled "Allegro Heroico". The score is written on multiple staves. A section labeled "Puente" is visible. A specific section is highlighted with an orange box, containing staves labeled "Trb.", "Bar.", and "Bomb.".

Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 27 tema **b** de la 3ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

4ª Parte: El Combate

La estructura de esta parte es la siguiente:

Introducción – c – A^v – b – Coda

Un tutti presenta una corta introducción en base al precedente tema a cargo de las trompetas hacia el compás 540. (Fig. 28) El cual da paso al tema **c** del primer movimiento. (Fig. 29)



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 28 Introducción de la 4ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 29 Tema c del I Mov. En la 4ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

Seguidamente en el compás 556 se re-expone el tema A del primer movimiento, que ha venido a convertirse en un Leitmotiv de la obra. (Beltrán, 2000) Este reaparece en la sección media de la banda con un acompañamiento de semicorcheas y fusas en la parte aguda de la madera, además de semicorcheas en la sección baja de la banda. (Fig. 30)

Contra Altus

This image shows a handwritten musical score for a choir, specifically for the 'Contra Altus' part. The score is written on multiple staves, with the top four staves containing dense, complex notation featuring many beamed notes and accidentals. The bottom four staves contain more melodic and harmonic notation, including various note values, rests, and accidentals. The handwriting is in black ink on a white background, and the staves are hand-drawn. The overall style is that of a personal or working manuscript.



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 30 Tema A del I Mov. En la 4ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

Este tema es desarrollado, llegando a considerarse **b** en esta sección, y lleva a un solo de clarinete a manera de cadenza que representa la coda de esta parte. (Fig. 31)



Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 31 Solo de Clarinete. Coda de la 4ª Parte, III Movimiento de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

5ª Parte: El Ocaso del Imperio

La estructura de esta parte es la siguiente:

Introducción –A – Coda

El contrabajo Bb presenta una breve introducción en el compás 583, sobre este bajo se construye la re-exposición del tema **A** del primer movimiento, a cargo del saxofón contralto, alto Eb y el saxofón soprano, luego el tema alcanzará un tutti.

Marcha Gimibre al Cerro del yumbiro (1-64)

Sax. Sop.

Tema A

Sax. Alt.

Alto Eb

Solo

Intro. Contrabajo Bb

Fuente: Salgado, Luis H.
Manuscrito Suite Atahualpa,
Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 32 Introducción y Tema A en la V Parte del 3° Movimiento. Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

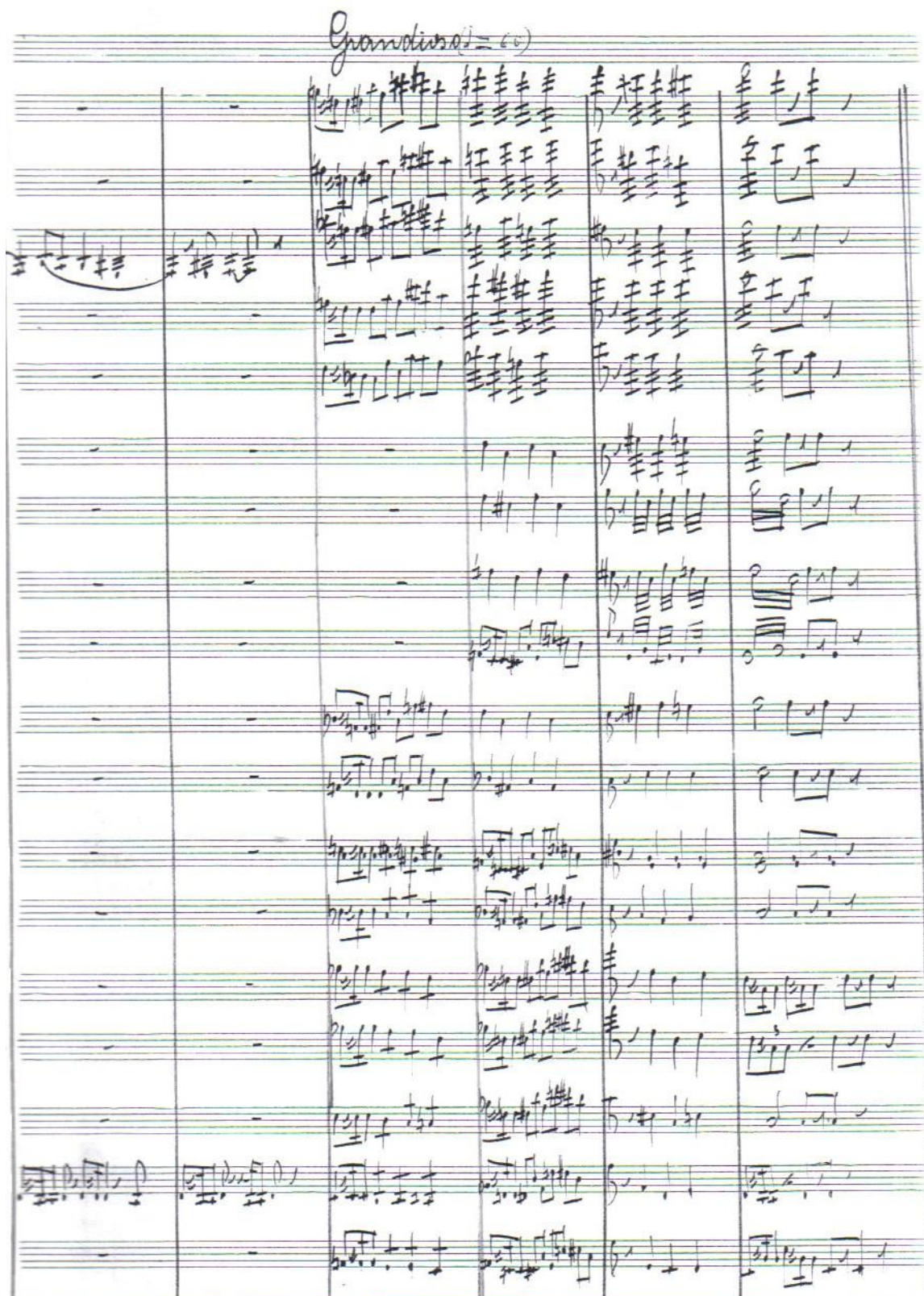
Finalmente aparece la coda, que está constituida por el material usado en el primer movimiento entre los temas **A** y **B**, de esta manera termina la obra en un tutti heroico con ambiente de marcha fúnebre. (Beltrán, 2000)

Cl. Bb

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Cl. Bb, Trombones, and Contrabajo Bb. The Cl. Bb part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a half note, a quarter note, and a half note, and finally a half note, a quarter note, and a half note. The Trombones part is written on two staves with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a half note, a quarter note, and a half note, and finally a half note, a quarter note, and a half note. The Contrabajo Bb part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a half note, a quarter note, and a half note, and finally a half note, a quarter note, and a half note.

Trombones

Contrabajo Bb



Fuente: Salgado, Luis H.

Manuscrito Suite Atahualpa,

Archivo Banco Central del Ecuador

Fig. 33 Final de la Suite Atahualpa. L.H. Salgado.

1.4.2 Suite. Coreográfica

Luis Humberto Salgado

Esta suite para orquesta fue escrita entre 1944 y 1946, consta de dos partes que son el Ballet Shyri y el Ballet Aborigen. Los títulos de las danzas que conforman estos ballets, insinúan un programa que relata la historia de los indígenas antes y después de la invasión española. (Wong, 2004)

El Ballet Shyri se refiere a los aspectos rituales en la cultura de los Shyris, que corresponde históricamente a la etapa anterior a la conquista española. Este período resalta las danzas de origen pre-hispánico, como el Danzante, Yumbo y Yaraví. En cambio, el Ballet Aborigen sugiere escenas y rituales que se dan con el mestizaje entre la cultura indígena y española, como son la Escena de Corpus y el Pase del Niño, las cuales son enfatizadas por el uso de danzas mestizas como el Sanjuanito y el Aire Típico.

Ballet Shyri

1. Plegaria de las Vírgenes del Sol. Yaraví
2. En la Corte del Rey Shyri. Danza Ritual
3. Danza de los Rucus. Coreografía Para la Fertilidad de la Tierra
4. Danza Heliolátrica. Aire de Yumbo

Ballet Aborigen

1. Los Abagos. Danza Ritual (Simbolismo de la Lucha del Bien y el Mal)
2. Escena de Corpus. Vísperas, Fiestas y Danzantes
3. Idilio Indígena. Sanjuanito
4. Huasipichay. Aire Típico
5. Pase del Niño. Escena Típica de Navidad

Salgado escogió las dos primeras partes del Ballet Aborigen y elaboró una Suite Orquestal que la tituló *Suite Ecuatoriana*, esta obra fue estrenada en Dresde – Alemania y seguidamente fue grabada por la Orquesta de la Radio de Berlín en 1969, gracias a los esfuerzos de la etnomusicóloga ecuatoriana Inés Muriel. Esta suite tuvo gran aceptación en Alemania, y fue escuchada en Quito mediante emisiones de la Deutsche Welle y de radio

emisoras ecuatorianas que tuvieron acceso a la grabación. Luis H. Salgado pudo escucharla con la orquestación original. (Wong, 2004)



Fuente: Wong Ketty,
Luis Humberto Salgado

Fig. 34 Tema de Los Abagos de la Suite Ecuatoriana. Luis H. Salgado

La *Suite Ecuatoriana* recrea el contexto festivo de la fiesta religiosa de *Corpus Christi*. La segunda sección de la obra da inicio con la llamada a misa a través del repicar de las campanas, a esto le sigue un tema pentafónico. Seguidamente, el contexto religioso de las *Vísperas* se resalta con un tema coral que presenta el órgano. (Fig. 35)



Fuente: Wong Ketty,
Luis Humberto Salgado

Fig. 35 Tema de Las Vísperas. Luis H. Salgado

A continuación aparece una fuga a cuatro voces de estilo *Scherzoso*, aquí Salgado demuestra su solvencia en la escritura polifónica, donde algunos pasajes exponen entonaciones y armonías características de la música barroca. La sección final es un

Danzante que contiene una rítmica marcada y un acentuado cromatismo en su melodía.
(Wong, 2004)



Fuente: Wong Ketty,
Luis Humberto Salgado

Fig. 36 Tema de la Fuga. Luis H. Salgado

1.4.3 Las Suites de Corsino Durán

Como ya se anotó anteriormente, Durán posee tres suites, incluyendo la última que es póstuma. Todas están conformadas como un conjunto de danzas y canciones típicas ecuatorianas, que se intercalan a manera de contraste. La mayoría de las piezas integrantes de sus suites son arreglos para orquesta sinfónica de sus obras para piano compuestas en años anteriores. (Wong & Guerrero, 1994).

La estructura de sus suites es la siguiente:

Primera Suite

Allegro

Danzante

Pasillo (Cómo has Cambiado)

Capricho

Sanjuanito (Vilcabamba)

Segunda Suite

Añoranzas (Romanza Ecuatoriana)

Canon (Alegre)

Danza (Saltashpa)

La Canción Triste (Muy Expresivo)

Fuga con Tema Nacional (Poco Alegre y Elegante)

Pasillo

Sanjuanito (Chaquiñán)

Tercera Suite

Sanjuanito (Ñucanchipac Yarahui)

Habanera (Caricias)

Sanjuanito

Pasillo (Longuita)

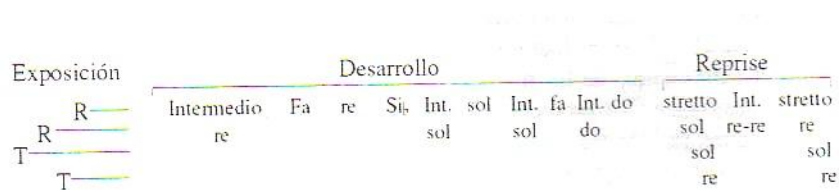
Danza y Yaraví (Tristes Alegrías)

En los esquemas de estas suites se encuentran también piezas que resultan ajenas a un formato de géneros ecuatorianos, tal es el caso de la *Fuga* y el *Canon* de la Segunda Suite, además de piezas polifónicas en base a un género ecuatoriano, como es el caso del pasillo, y otras piezas de género lírico como la Romanza Añoranzas y la Canción triste.

Hay un predominio del plano lírico en las suites de Durán, por ejemplo en la Segunda están presentes cuatro piezas de carácter nostálgico y tempo moderado, estas son: Añoranzas, Canción Triste, Fuga y Pasillo. En la Tercera Suite también destacan dos piezas de carácter lírico, estas son: El Pasillo Longuita y el Yaraví Tristes Alegrías.

Las piezas de sus suites se basan en ritmos de danzas ecuatorianas, como se observa por ejemplo en el título de la primera *Ritmos y Melodías de mi Tierra*. Las danzas están enlazadas entre sí por medio de pequeños puentes melódicos que realizan una función transitoria con la indicación de *Attaca*, esto da una característica particular a sus suites, donde las piezas no tienen pausa entre ellas, obteniendo un carácter de continuidad. (Wong & Guerrero, 1994).

La *fuga* de la Segunda Suite está constituida sobre un tema de estilo folklórico en sol menor con carácter de Yaraví, se encuentra estructura a cuatro voces con una forma tripartita, presenta la exposición del tema con su respectiva respuesta y contrasujeto permanente, los intermedios se basan en un mismo material y posee un plan tonal para el desarrollo como se muestra en la siguiente figura, finalmente el reprise presenta un stretto del tema a cuatro voces. (Wong & Guerrero, 1994).



Fuente: Wong & Guerrero
 Corsino Durán Carrión

Fig. 37 Esquema y Tema de la Fuga. Segunda Suite de Corsino Durán

Añoranzas, que se encuentra subtitulada como Romanza Ecuatoriana, es un ejemplo de expresión poética con el uso del lenguaje musical. Su denominación de *Romanza* indica la inclinación de Durán hacia el sentido espiritual del compositor, como una característica de dicho género romántico.

La pieza está estructurada en una forma tripartita simple con reprise (A B A¹). En cuanto a la melodía, se nota la influencia de la influencia mestiza, especialmente en la sección B. Existe un patrón lineal que se vislumbra en la simetría de las líneas melódicas que presentan una moderada forma zigzagueante. (Wong & Guerrero, 1994).



Fuente: Wong & Guerrero
Corsino Durán Carrión

Fig. 38 Tema de Añoranzas. Segunda Suite de Corsino Durán

Destacan las cadencias de cada sección en la Romanza, que no son usuales para este tipo de pieza. La sección A termina en el acorde de V en vez de concluir en el acorde de tónica, la sección intermedia B que normalmente termina en la dominante, concluye en la tónica y precedido además por un pedal en dicha tónica y llega a resolver en el inicio del reprise, este último termina en el acorde de tónica con séptima. Estos detalles están presentes en la obra de Durán como recursos particulares para forjar el entorno emocional de la pieza. (Wong & Guerrero, 1994).

Añoranzas está en la tonalidad de la menor, carece de modulaciones, existiendo únicamente funciones transitorias. Existe una complejidad armónica en las secciones A y A¹, mientras que en B el esquema armónico es más estable. El uso de retardos en la sección intermedia renueva la condición poética de la pieza. Se observa una estructura formal equilibrada en las tres secciones, constando de (8+8 compases) la primera sección, (16) la segunda y (8+8+5) la tercera, siendo los últimos 5 compases la coda.

La factura de la obra es cómoda para el piano, el intermedio es contrastante por los arpeggios en el acompañamiento, resultando más dinámico que las partes extremas. También se observa una mayor actividad en la segunda frase del reprise comparándose con la primera sección.

De acuerdo al criterio de Wong y Guerrero (1994), *Añoranzas* es una de las obras más líricas de Corsino Durán, puede catalogarse entre las miniaturas para piano más expresivas de la literatura musical del Ecuador, debido a su valía estética, emotiva y musical.

1.5 Suites Para Banda

En cuanto a la *Suite Para Banda* destacan el compositor Inglés George Frideric Handel (1685-1759) con su famosa *suite* para banda *Música para los reales fuegos Artificiales* (1794), composición que fue encargada por Jorge II de Gran Bretaña para los fuegos artificiales del Green Park en Londres, con el motivo de celebrar el fin de la guerra de la Sucesión Austríaca.

El también inglés Gustav Holst con su *Primera Suite Para Banda en Mi Bemol*, su *Segunda Suite Para Banda en Fa Mayor* del año de 1911, siendo estas dos obras obligadas en el repertorio para bandas y su *Moorside Suite Para Banda de Metales* de 1928. Ralph Vaughan Williams quien fundamentó su *English Folk Song Suite* en base a temas folklóricos de Inglaterra en 1923.

El estadounidense Alfred Reed (1921 – 2005) quien escribió un extenso repertorio para banda: *A Sacred Suite* en 1962, la *Primera Suite Para Banda* de 1976, *Segunda Suite Para Banda* en 1978, *Tercera Suite Para Banda*, *Cuarta Suite Para Banda* (1993), *Quinta Suite Para Banda* (1995), *Sexta Suite Para Banda* (1997), *Séptima Suite Para Banda*, *Children's Suite* (2000) para Saxo Alto y Banda, *A Little Concert Suite*, y *Salvonic Folk Suite* para coro y banda.

El estadounidense Robert W. Smith compone en 1997 su *Gemeinhardt Suite* para banda sinfónica. Obra comisionada por y dedicada para la Gemeinhardt Company, compañía constructora de flautas y pícolos, escrita para una típica banda sinfónica, con una extensa

fila de flautas. Del mismo país, el compositor Robert E. Jager (1939) tiene *cuatro suites para banda* y *A Commemorative Suite*. También de Estados Unidos, Frank William Erickson (1923) con su *Pequeña Suite Para Banda* y Morton Gould (1913-1996) con *Suite Para Banda Saint Laurence* (1958) y la *Mini Suite Para Banda* (1968).

Entre los compositores latinoamericanos existen varios quienes han escrito *suites para banda*, el ecuatoriano Luis Humberto Salgado compone en 1933 la *Suite Para Banda Militar “Atahualpa o el Ocaso de un Imperio”*, obra escrita en conmemoración del cuarto centenario de la muerte de Atahualpa, fue estrenada el mismo año por la Banda Municipal de Quito y dirigida por el compositor, más tarde, en 1940 la interpretó la Banda de la Marina de los Estados Unidos, en la ciudad de Washington D.C. y en el año 2001 fue grabada en CD por la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito. La *suite* contiene tres movimientos, la obertura que es titulada Visiones Proféticas de Viracocha, el segundo movimiento es la Fiesta del Sol y el tercero la Tragedia en Cajamarca.

El colombiano Victoriano Valencia (1970) tiene tres *suites* para banda, de las cuales la segunda fue comisionada por la Banda de Sabaneta para el Certamen Internacional de Bandas de Valencia, España. De Colombia también, Pedro Sarmiento (1977) tiene escrita su *Suite Para Banda Sinfónica Opus 6* (2001).

Luis Serrano Alarcón (Valencia– España, 1972) compone en el año 2008 su *Pequeña Suite Para Banda*, es una obra de 12 minutos de duración y de pequeña instrumentación, estructurada en cuatro movimientos. “El carácter desenfadado, e incluso humorístico, que impregna la composición debe sus principales influencias a compositores como Jean Françaix, Nino Rota o Shostakovich entre otros, y a la música de salón del S. XIX y principios del XX”. Serrano A. (2011). *Pequeña Suite Para Banda*. Recuperado el 24 de noviembre de 2011, de <http://www.serranoalarcon.com/compo/com27.html>

Finalmente, cabe nombrar la *Suite Para Banda Sinfónica* del compositor y percusionista Raúl Levoyer, nacido en Río de Janeiro – Brasil en 1966 y radicado en Ecuador. Estudia percusión en el Conservatorio Nacional de Música de Quito – Ecuador y composición con Julio Bueno y Arturo Rodas, además de estudios autodidactas en composición. Se

desempeña como percusionista y compositor en la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, además de la docencia de música a nivel universitario.

Sus composiciones abarcan básicamente tres corrientes: Nacionalismo ecuatoriano, Jazz-Rock y Música Contemporánea Académica. La mencionada *Suite* escrita en el año 2011 consta de cinco movimientos: Aire Típico, Rock Progresivo, Fox Incaico / Jazz-rock, Música Contemporánea, Bomba-albazo.

El estilo compositivo expuesto en esta obra corresponde a lo que el compositor llama el *Sincretismo Sucesivo*, el cual presenta una fusión de géneros sucesiva en donde se exponen estilos opuestos uno tras otro sin sobreponerse como en el sincretismo común, es decir que los géneros tradicionales ecuatorianos son respetados desde su concepción tradicional, pero los mismos son seguidos de géneros opuestos que representan la variación de los anteriores y mantienen la unidad dentro de la diversidad al ubicarse dentro de una obra de mayores dimensiones con una aparente diversidad inconexa, que solo devela los lazos entre los distintos movimientos después de un análisis especializado.

1.6 La Banda Sinfónica

Esta agrupación musical tiene varias denominaciones entre las que cuentan: Banda Sinfónica, Banda de Concierto, Banda de Vientos, Vientos Sinfónicos, Orquesta de Vientos, ensamble de vientos o Ensamble Sinfónico de vientos. Básicamente es un ensamble que contiene los instrumentos de viento madera, viento metal y percusión. Su repertorio incluye composiciones originales para vientos y percusión, arreglos de música sinfónica de varios períodos y estilos, música popular, folklórica, pop, etc. Se diferencia de la Banda de Marcha ya que su función es básicamente la de concierto, aunque tenga una instrumentación similar a la de la primera además de incluir repertorio de marchas.

Sus orígenes se remontan al siglo XV cuando las bandas militares europeas empezaron con pífanos, que son un tipo de flauta traversa aguda, y tambores en la sección de infantería, que llegaron a convertirse en los actuales tambores militares, y a veces se incluían bugles o gaitas reemplazando a los pífanos. Dentro de la sección de caballería se utilizó trompetas y timbales. Posteriormente se sumaron nuevos instrumentos, hacia el siglo XVIII, cuando las Bandas Militares tenían la función de entretenimiento en las cortes reales. (http://en.wikipedia.org/wiki/Concert_band , 2011).

Compositores de la época, como es el caso de Mozart, escribían música para estas agrupaciones que en aquella época se denominaban Bandas Armónicas y su instrumentación llegó a tener dos oboes, dos clarinetes, dos cornos y dos fagotes. No solo interpretaban repertorio original para este ensamble, también adaptaciones de óperas.

Gracias a la influencia de la música de los soldados turcos, se dio una expansión de la Banda de vientos europea. La cual se enriqueció con el dramático efecto de la percusión que incluyó al bombo, platillo y triángulo, así como al pícolo que llegó a balancear el peso de la sección de percusión. Gradualmente se fueron incrementando clarinetes y con el invento de las válvulas para los vientos metal, se sumaron serpentones y cornos graves. Por el año de 1810 la Banda de Vientos alcanzó su tamaño actual, aunque la instrumentación variara de país a país. (http://en.wikipedia.org/wiki/Concert_band , 2011).

Durante el siglo XIX, los ensambles grandes de vientos y percusión en Inglaterra y los Estados Unidos de Norteamérica existieron como Bandas Militares que servían para

ceremonias y festividades, con un repertorio consistente en su mayoría de marchas. Las pocas veces que estas agrupaciones se presentaban en un contexto concertante eran aquellas en las que se utilizaban transcripciones de obras orquestales u operísticas con arreglos para que se ejecuten por las Bandas Militares, ya que existían pocos trabajos originales para Banda de Concierto.

El primer trabajo sinfónico para Banda de importancia fue la Primera Suite *en Mi Bemol* de Gustav Holst, que fue escrita en 1909. Hasta hoy en día, esta pieza es considerada como un clásico obligado para Banda Sinfónica, siguiendo a Holst aparecieron una buena cantidad de compositores norte-americanos, canadienses y australianos que escribieron para este importante ensamble, este grupo de compositores incluye a Howard Cable, Percy Grainger, James Swearingen and Ralph Vaughan Williams.

En Inglaterra, el trabajo de los músicos dedicados a la Banda Sinfónica, conjuntamente con los directores de Bandas Universitarias, llegó a desarrollar la idea de que la Banda Sinfónica puede complementar a la Orquesta Sinfónica como un sendero de expresión artística de alto nivel. Esto generó la creación de la Asociación de Bandas Universitarias, comisionando trabajos para Banda Sinfónica a una variedad de compositores. Concert Band (Diciembre 2011). Recuperado el 6 de diciembre de 2011, de http://en.wikipedia.org/wiki/Concert_band

Sin embargo, hay que considerar que hoy en día la Banda Sinfónica no es más un complemento de la Orquesta Sinfónica, pues la Banda tiene su independencia y trascendencia cultural, que le permite representar a la sociedad de la cual es un patrimonio cultural, que se desenvuelve autónomamente gracias a las organizaciones que se han formado en su entorno y al repertorio exclusivo existente para la misma.

La Banda Sinfónica moderna fue establecida por Frederick Fennell (Usa, 1914 – 2004) en la Escuela de Música Eastman, quien la estableció como un Ensamble de Vientos en el año de 1952, siguiendo el modelo de la Orquesta Sinfónica. Este ensamble está moldeado en la sección de vientos de la Orquesta “Wagner”. (http://en.wikipedia.org/wiki/Concert_band , 2011).

Para algunas personas se considera que las partes en una Banda Sinfónica deben tocarse a razón de un instrumentista por partitura, pero esto en realidad solamente sucede en la música de cámara, pues en las obras de una banda completa se requiere el doblaje y hasta el triple en los clarinetes, así como hasta seis trompetas. Para Fennell el ensamble de

vientos no era en realidad revolucionario pero nació de la música que requería obligadamente de ese formato.

H. Robert Reynolds (USA, 1934) conjuntamente con algunos de sus seguidores, extendió el concepto de la Banda Sinfónica considerando que este ensamble debería interpretar exclusivamente literatura para vientos y percusión y no adaptaciones de otros formatos, estableciendo que el repertorio debería ser serio y con un alcance universal además de poseer una alta calidad. Pero la práctica y el pasar del tiempo han moderado este criterio al punto de que hoy en día, inclusive Reynolds ha escrito arreglos o adaptaciones de buena calidad.

En la actualidad los compositores contemporáneos han considerado que la Banda de Vientos ha ofrecido una gran oportunidad para interpretar nuevo repertorio, contrastando con el repertorio más bien conservador promulgado por varias orquestas sinfónicas.(http://en.wikipedia.org/wiki/Concert_band , 2011).

En contraste con muchas Bandas Amateur alrededor del mundo que llevan la denominación de Bandas de la Comunidad, que sería el equivalente a Bandas de Pueblo en el Ecuador; existen las llamadas Bandas Profesionales entre las cuales cabe mencionar las siguientes:

- Blossom Festival Band, en la actualidad dirigida por Loras John Schissel, esta banda fue fundada por Meredith Willsony luego dirigida por Leonard B. Smith;
- Dallas Wind Symphony, conducida por Jerry Junkin.
- Tokyo Kosei Wind Orchestra, dirigida durante muchos años por Frederick Fennell, y desde el año 2006 por Sir Douglas Bostock.
- Royal Hawaiian Band, creada por decreto real en 1836 por el Rey Kamehameha III.
- Gothenburg Wind Orchestra, dirigida por Alexander Hansson, esta banda fue creada en el año de 1905 por la Gothenburg Tram Company inicialmente como un sexteto de vientos.

En Hispanoamérica destacan:

- Banda Sinfónica de la Ciudad de México, fundada en 1904 por el Maestro Melino M. Preza con el nombre inicial de Banda Sinfónica de la Policía de la Ciudad de México, se inició con 85 músicos. En la actualidad es dirigida por el Maestro Antonio Rivero Cerón.
- La Banda Sinfónica Municipal de Madrid, creada en el año 1909 bajo la dirección de Ricardo Villa González y en la actualidad es dirigida por el Maestro Enrique García Asensio, consta de 81 instrumentistas, ofrece sus conciertos en el Teatro Monumental y en el Parque del Retiro de Madrid.
- La Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires, “Creada en 1910 por iniciativa del maestro Antonio Malvagni, experimentado director de bandas italiano.” Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires (2011). Recuperado el 7 de diciembre de 2011, de <http://www.bandasinfonica.com.ar/Historia.htm>
- Banda Sinfónica de la Provincia de la Pampa (Argentina). “Este tradicional conjunto musical pampeano tuvo su origen aproximadamente por el año 1.910”. Ministerio de Cultura y Educación Provincia de la Pampa – Argentina (2010). Recuperado el 7 de diciembre de 2011, de <http://www.lapampa.edu.ar:4040/sitio/index.php/comunidad/banda-sinfonica.html>
- Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia), fundada en 1954, compuesta por 46 músicos y es miembro de la WASBE (Asociación Mundial de Bandas Sinfónicas y Ensamblés).
- Banda Sinfónica del Consejo Provincial de Pichincha-Ecuador, fundada en 1980 por el Consejo Provincial de Pichincha, su primer director fue el Maestro Edgar Palacios y en la actualidad la dirige el Maestro Christian Naranjo.
- Banda Sinfónica Metropolitana de Quito-Ecuador, fundada en 1990 por el Ilustre Municipio de Quito, su primer director fue el Maestro Julio Bueno, en la actualidad consta de 30 músicos profesionales y su presente director es el Dr. Andrey Astaiza.
- La Orquesta de Soplos de Tatuí (Brasil), creada en 1992 por el Maestro Antonio Carlos Neves Campos, quien era el director del Conservatorio de Tatuí. En la actualidad es dirigida por el Maestro Darío Sotelo, entre su repertorio interpreta desde marchas militares, música popular brasileña, clásicos sinfónicos, hasta obras de encargo exclusivo.

- Banda Sinfónica Juvenil Simón Bolívar (Venezuela), creada en el año 2005 por Jesús Ignacio Pérez Perazzo y Valdemar Rodríguez, integrada por músicos latinoamericanos en la edad de 12 hasta 30 años.
- Banda Sinfónica Ciudad de Baeza (España), creada en el año 2009 y es dirigida por Joaquín Fabrellas.

Cabe destacar también los concursos regionales, nacionales e internacionales, además de festivales de Bandas Sinfónicas que existen. Actualmente el concurso más conocido es el Concurso Nacional de la Asociación de Bandas de Japón, el cual recientemente ha convocado alrededor de 14000 bandas. Otro concurso importante es el Concurso de Música del Mundo que se desarrolla en Noruega y el Festival de Bandas de Concierto del Sur-este Asiático, que se lleva a cabo en Hong Kong.

Acerca de la instrumentación en las Bandas Sinfónicas, se puede decir que no existe una estandarización, normalmente los compositores aumentan o reducen los instrumentos a usarse. (http://en.wikipedia.org/wiki/Concert_band , 2011). Al faltar ciertos instrumentos que una Banda no pueda tener a diferencia de otras que tienen la instrumentación completa, las partes de esos instrumentos faltantes son reemplazadas por otros a criterio del director, compositor o arreglista; esta práctica es muy común en el Ecuador ya que por varios motivos, las pocas Bandas existentes carecen de una instrumentación completa.

A continuación se presenta la instrumentación más común dentro de las Bandas Sinfónicas o de Concierto.

Maderas

Pícolo 1, en ciertos casos 2

Flautas 1ª, 2ª, en ciertos casos 3ª

Flauta Alto 1 en ciertos casos

Oboes 1, en ciertos casos 2

Corno Inglés 1 en ciertos casos

Fagot 1, en ciertos casos 2

Contrafagot 1 en ciertos casos

Clarinete Pícolo en Mi bemol 1 en ciertos casos

Clarinetes Si bemol 1º, 2º, 3º, en ciertos casos 4º

Clarinete Alto 1 en ciertos casos
Clarinete Bajo 1
Clarinete Contrabajo 1 en ciertos casos
Saxofón Soprano 1 en ciertos casos
Saxofones Alto 1º, 2º
Saxofones Tenores 1º, 2º
Saxofón Barítono 1
Saxofón Bajo 1 en ciertos casos

Metales

Trompetas o Cornetas en Si bemol 1ª, 2ª, 3ª, en ciertos casos hasta 6ª
Fliscorno 1, en ciertos casos 2
Cornos en Fa 1º, 2º, 3º, 4º, en ciertos casos hasta 6º
Trombones 1, 2, 3, en ciertos casos 4º
Eufonio 1, en ciertos casos 2
Tubas 9

Percusión de Afinación Indeterminada

Tambor
Gran Caja o Bombo Sinfónico
Platillos de Mano
Tam-tam
Triángulo
Pandereta
Bloques de Madera o Cajas Chinas
Tom-toms
Timbales Latinos
Bongoes
Congas
Claves
Set de Batería

Percusión de Afinación Determinada

Set de Timbales Sinfónicos

Glockenspiel o Campanelli

Xilófono

Marimba

Crótalos

Vibráfono

Campanas Tubulares

Teclados en ciertos casos

Piano

Celesta

Órgano

Cuerdas en ciertos casos

Arpa

Violonchelos

Contrabajos

Bajo eléctrico

Con respecto a las partes de percusión, en la Banda Sinfónica con cierta frecuencia se encuentran partes complicadas que normalmente requieren de muchos percusionistas; esta puede ser una diferencia con la Orquesta Sinfónica que de su lado tiene una reducida familia de percusionistas y un privilegio por el uso de las cuerdas. Los timbales sinfónicos eran considerados como una familia aparte en tiempos pasados, mientras que hoy en día son considerados parte de la familia de percusión, de esta manera el encargado de los timbales puede pasarse a otros instrumentos de percusión.

Hay que considerar que la instrumentación puede variar dependiendo del tipo de Banda, ya que existen varios tipos, como la Banda Sinfónica, Banda Militar, Banda de Pueblo, Banda de Colegio, Banda de Guerra, Banda de la Comunidad, etc. Por ejemplo, las Bandas de Colegio tienen instrumentación reducida, esto es para limitar la dificultad de ejecución, sobreentendiéndose que los estudiantes aún no tienen un nivel avanzado, además de que muchos colegios no tienen acceso a ciertos instrumentos.

Aunque este subcapítulo se centra solo en la Banda Sinfónica, aquí se han nombrado otros tipos de Bandas ya que en el Ecuador se les denomina Bandas Sinfónicas a ciertas Bandas Colegiales, situación que no pasa en países como estados Unidos de Norteamérica, en donde a las Bandas de Colegio se las denomina como tal.

La Banda Sinfónica estándar tiene varios instrumentistas para cada partitura o parte, dependiendo de los músicos disponibles así como del criterio del director y en ciertos casos del compositor y arreglista. De esta manera la Banda Sinfónica puede llegar a tener hasta 200 integrantes distribuidos en 35 partes.

Mientras que un ensamble de vientos, que es más reducido, tiene muy poco de doblajes en las partes, en general los clarinetes y las flautas se duplican para manejar pasajes de *divisi* en donde se pide dividir las partes, mientras que otras secciones tienen solo un instrumentista por parte, esto suele suceder en las Bandas ecuatorianas ya que tienen un personal reducido. También es común tener dos tubas doblando una parte o en ciertos casos el contrabajo hace el papel de doblaje, también común en Ecuador.

Las composiciones contemporáneas hoy en día exigen el uso de varios instrumentos no usuales, además de efectos especiales, así como maneras curiosas de ejecución. La instrumentación variada de la Banda Sinfónica, así como su número de ejecutantes, hacen de esta agrupación un ensamble con una vasta capacidad de producir diferentes sonoridades.

Un ejemplo de lo arriba expuesto es la obra “*Comportamiento Inusual en Ceremonias que Involucran Tambores*” del compositor estadounidense Daniel Bukvich. Esta obra utiliza los instrumentos de madera y metal parcialmente armados, por ejemplo teniendo la flauta sin su parte inferior, y lo mismo con el oboe. Se producen entonces intervalos de cuarto y octavo de tono cuando los intérpretes leen la música con digitación estándar. De esta manera se tiene un contraste entre las escalas resultantes y las escalas diatónicas, siendo esta la base para la composición. En cuanto al título de la obra, el mismo se refiere a los estados psicológicos que son producidos en el sistema nervioso central, al escuchar o ejecutar la percusión y los efectos de ritmo. (Bukvich, 2012).

Con respecto al repertorio para Banda Sinfónica, este era prácticamente limitado hasta inicios del siglo XX, pues el existente era extenso en cuanto a adaptaciones o arreglos de

música para Orquesta Sinfónica o de otras fuentes, en cuanto la Banda Sinfónica se alejó del ámbito citado y el de las marchas militares, acercándose con independencia hacia el salón de concierto, esta agrupación se ha visto atraída por los compositores y desde entonces las obras escritas específicamente para Banda Sinfónica hoy en día abundan.

Así como existen compositores famosos por su exclusividad en las obras para Banda Sinfónica, también hay muchos compositores que tienen fama por escribir para otros ensambles, que además se han dedicado a escribir para la Banda de Concierto. En cuanto al Ecuador, aún los compositores y arreglistas se dedican mayoritariamente a escribir transcripciones o arreglos de otros formatos, son pocas las obras escritas para Banda Sinfónica específicamente, hay unas pocas piezas para Banda Sinfónica y canto, pero aún mucho menos para Banda Sinfónica sola.

Con respecto al repertorio universal para Banda Sinfónica, existe un variado número de obras, sin embargo se nombrará solo las obras más respetadas que han trascendido el tiempo por décadas de ser mundialmente ejecutadas y las cuales han establecido a la Banda de Concierto como un serio y legítimo ensamble de interpretación.

- Samuel Barber
 - Marcha Comando (1943)
- Robert Russell Bennett
 - Suite de Danzas Americanas Antiguas (1949)
 - Canciones Sinfónicas Para Banda (1957)
- Hector Berlioz
 - Gran Sinfonía Fúnebre y Triunfal, Op. 15 (1840)
- Arthur Bird
 - Suite en Re Mayor, Op. 29 (1889)
- John Barnes Chance
 - Elegía(1972)
 - Encanto y Danza(1960)
 - Sinfonía No. 2 (1972)
 - Variaciones Sobre Una Canción Folklórica Coreana(1966)
- Aaron Copland
 - Emblemas(1964)

- Henry Fillmore
 - Nosotros los Americanos (1929)
 - El Alzador de Pies (1935)
 - Sum Honor (1933)
- Percy Grainger
 - Tono Irlandés del Pueblo Derry (1918)
 - Ramo de Lincolnshire (1937)
- Howard Hanson
 - Coral y Aleluya(1954)
- Paul Hindemith
 - Sinfonía en Si Bemol(1951)
- Gustav Holst
 - Hammersmith: Preludio y Scherzo, Op. 52 (1930)
 - Primera Suite en Mi Bemol Mayor, Op. 28/1 (1909)
 - Segunda Suite en Fa Mayor, Op. 28/2 (1911)
- Karel Husa
 - Música Para Praga(1968)
- Gordon Jacob
 - Una Suite Original (1928)
 - Suite William Byrd (1923)
- Joseph Willcox Jenkins
 - Obertura Americana Para Banda (1956)
- Leon Jessel
 - Parodia de los Soldados de Madera (1905)
- Peter Mennin
 - Canzona (1951)
- Darius Milhaud
 - Suite Francesa (1944)
- Camillo de Nardis
 - El Juicio Universal (1878)
- Ron Nelson
 - Día Festivo de Rocky Point (1969)
- W. Francis Mc Beth

- Masque (1968)
- Vincent Persichetti
 - Divertimento, Op. 42 (1950)
 - Salmo Para Banda, Op. 53 (1953)
 - Sinfonía No. 6, Op. 69 (1956)
- Walter Piston
 - La Feria de Tunbridge (1950)
- Sergei Prokofiev
 - Marcha en Si Bemol Mayor, Op. 99 (1944)
- Alfred Reed
 - Danzas Armenias (Parte I) (1972)
 - Danzas Armenias (Parte II) (1976)
 - Música de la Navidad Rusa (1944)
- H. Owen Reed
 - La Fiesta Mexicana (1949)
- Gioachino Rossini
 - Scherzo (1863)
- Camille Saint-Saëns
 - Oriente y Occidente, Op. 25 (1869)
- Arnold Schoenberg
 - Tema y Variaciones, Op. 43^a (1943)
- William Schuman
 - El Puente George Washington (1950)
 - Tríptico de Nueva Inglaterra (1956)
- Joseph Schwantner
 - ...Y las Montañas Elevándose en Ningún Lugar (1977)
- John P. Sousa
 - Semper Fidelis (1888)
 - Estrellas y Tiras por Siempre (1896)
 - El Fuerte de Washington (1889)
- Richard Strauss
 - Sonatina No 1 en Fa Mayor (*Aus der Werkstatt eines Invaliden*) (1943)
- Igor Stravinsky

- Concierto Para Piano e Instrumentos de Viento (1924)
- Sinfonía de Instrumentos de Viento (1920/rev. 1947)
- Clifton Williams
 - Fanfarria y Allegro (1956)
 - Danza Sinfónica No. 3: Fiesta (1967)
- Ralph Vaughan Williams
 - Suite de Canciones Folklóricas Inglesas (1923)
 - Florecimiento para Banda de Vientos (1939)
 - Tocata Marcial(1924)

Es importante anotar que de este repertorio universal obligado para Banda Sinfónica, las tres Bandas Sinfónicas existentes en el Ecuador que prácticamente comparten el mismo repertorio sinfónico y en especial la Banda Sinfónica Metropolitana, han interpretado solo 10 obras, que representan un 17% del total de 56 obras consideradas obligatorias en el ámbito internacional de Bandas Sinfónicas.

He aquí el listado de las 10 obras que se han interpretado por las Bandas Sinfónicas del Ecuador, cabe anotar que los títulos de estas obras no han sido traducidos para fines de ubicación y/o verificación en el catálogo de las mencionadas Bandas.

- Vincent Persichetti
 - Psalm for Band, Op. 53
- Paul Hindemith
 - Symphony in B-flat
- Gustav Holst
 - First Suite in E-flat Major, Op. 28/1
 - Second Suite in F Major, Op. 28/2
- H. Owen Reed
 - La Fiesta Mexicana
- Camille Saint-Saëns
 - Orient et Occident, Op. 25
- John P. Sousa
 - Semper Fidelis (1888)

- Stars and Stripes Forever (1896)
- The Washington Post
- Darius Milhaud
 - Suite Francaise

Fuentes:

- ❖ Gallardo Diego, Levoyer Raúl, Mencías Ana, *Catálogo de la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito*, Centro Cultural Mama Cuchara, 2011, Quito, Ecuador.
- ❖ Puga Consuelo, Águila Julia, *Catálogo de la Banda Sinfónica del Consejo Provincial de Pichincha*, Consejo Provincial de Pichincha, 2010, Quito, Ecuador.

Además del repertorio básico universal para Banda Sinfónica, es indispensable anotar las obras escritas para este formato por compositores ecuatorianos:

- Cristian Naranjo
 - Para Tus Ojos Verdes
- Diana Viteri
 - Caciopea
- Fernando Avendaño
 - Amoranza
- Leonardo Cárdenas
 - Amanecida
- Luis Gordón
 - Carita Morena
- Marcelo Beltrán
 - Variaciones Sobre un Tema de Segundo Luis Moreno para Oboe y Banda Sinfónica
- Marcelo Ruano
 - Evocaciones
- Marcelo Ruano
 - Obertura Plaza Grande (Para Banda Sinfónica MIDI y Banda Sonora)
- Marcelo Ruano
 - Oleaje
- Raúl Garzón

- Yerbales
- Raúl Levoyer
 - Cinco Años Después
- Raúl Levoyer
 - Epígono
- Raúl Levoyer
 - Rolling Rock
- Raúl Levoyer
 - Suite Para Banda Sinfónica
- Roberto Pachacamac
 - Amaguaña por Siempre
- William Panchi
 - Fugadito
- Wilson Haro
 - Félix Cushcahua

Fuentes:

- ❖ Gallardo Diego, Levoyer Raúl, Mencías Ana, *Catálogo de la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito*, Centro Cultural Mama Cuchara, 2011, Quito, Ecuador.
- ❖ Puga Consuelo, Águila Julia, *Catálogo de la Banda Sinfónica del Consejo Provincial de Pichincha*, Consejo Provincial de Pichincha, 2010, Quito, Ecuador.

Se debe considerar que es reducida la producción ecuatoriana para Banda Sinfónica, además hay que anotar que sólo existe una Suite para este formato, que es la Suite objeto de este estudio, no se considera la Suite Atahualpa de Luis Humberto Salgado, ya que esta es original para Banda Militar, pues como consta en el manuscrito original del compositor que se encuentra atesorado en los archivos del Banco Central del Ecuador, la partitura original está en formato de Banda Militar, siendo así carece de partes para flautas, oboe, fagotes, cornos franceses y percusión. Además, la obra se estrenó por la Banda Municipal de Quito, que tenía en esa época (año 1933) como hasta el día de hoy, un formato de Banda Militar y posteriormente la interpretó la Banda de la Marina de los Estados Unidos, finalmente en el año 2000 el compositor Marcelo Beltrán hace una adaptación de la obra para Banda Sinfónica, incorporando los instrumentos faltantes para alcanzar el formato de Banda Sinfónica.

Tampoco se incluye la Segunda Suite de Segundo Luis Moreno, ya que esta obra no es original para Banda Sinfónica, pues solamente existe una adaptación de Wilson Haro para Banda Sinfónica, el compositor Moreno la escribió originalmente para arpa y luego para orquesta sinfónica.

También es necesario mencionar un listado de las Asociaciones de Bandas más representativas, ya que a través de estas se ha logrado mantener y desarrollar la extensa labor musical y cultural que las Bandas Sinfónicas han mantenido a nivel mundial y regional, además cabe mencionar que la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito perteneció por varios años a una de estas asociaciones y gracias a esa relación logró importantes avances en cuanto a repertorio, directores, eventos, políticas culturales y difusión musical.

- Asociación Americana de Maestros de Banda
- Asociación de Bandas de Concierto
- Asociación Británica de Bandas Sinfónicas y Ensamblés de Viento
- Asociación Nacional de Bandas (EE. UU.)
- Asociación de Bandas de Concierto de Nueva Zelanda
- Federación Noruega de Bandas
- ❖ Asociación Mundial de Bandas Sinfónicas y Ensamblés. Organización a la cual perteneció durante varios años la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito.
- Consejo Nacional de Bandas de Australia
- Asociación de Directores de Banda de Singapur
- Asociación de Bandas de Viento de Singapur
- Asociación Irlandesa de Bandas de Concierto y de Metales
- Asociación General de Bandas de Japón.

1.7 Las Bandas Sinfónicas en Ecuador

La Banda Sinfónica en el Ecuador también tiene su origen en las Bandas Militares. “La conformación instrumental es originaria de Europa, estableciéndose en nuestro país a partir del siglo XIX, cuando se instituyen las primeras bandas militares del Ecuador”(Guerrero, 2002 Tomo I: 292).

Según el investigador ecuatoriano Juan Agustín Guerrero (citado por Pablo Guerrero, 2005) el primer informe que se tiene de las Bandas en Ecuador data del año 1818 y según otros informes en 1819, que es cuando pasa por nuestro territorio la Banda del Batallón Numancia de España, es entonces cuando empiezan a instaurarse las Bandas en nuestro país básicamente en los regimientos de infantería.

Las nacientes instituciones de la República tenían en esos días la necesidad de crear la identidad y conciencia nacional para la nueva República, así fue que se compuso el Himno Nacional y fue interpretado por una Banda Militar, entonces se fueron creando muchas Bandas y ya no solo militares sino civiles también, de esta manera surgen varios tipos de Bandas entre las que constan: La Banda Militar, Banda de Pueblo, Banda Mocha, Banda de Guerra, Banda de Jazz y la Banda Sinfónica.

Las Bandas militares tenían entre 20 y 50 músicos, el instrumental que era de viento y percusión venía desde Europa y generalmente el director era extranjero, actuaban pues en actos solemnes militares, religiosos y populares. La mayoría de los músicos interpretaban *al oído*, es decir sin la lectura de partitura y el músico mejor experimentado en la lectura se denominaba *Maestro Mayor o Músico Mayor*.

La Banda Municipal de Quito, que no es una Banda Sinfónica, fue fundada el 11 de julio de 1933 y se conformó por músicos provenientes de algunos batallones. Ofreció un concierto previo a su inauguración en octubre de 1932 frente al Presidente de la República, quien inmediatamente ordenó la creación oficial de la Banda, la cual inició su labor con 55 músicos. “La Banda Municipal de Quito es una agrupación que resguarda una tradición musical ecuatoriana en sus ejecuciones y por ello es respetada y querida en la capital” (Guerrero, 2002 Tomo I: 300).

La Banda Sinfónica del Gobierno de Pichincha fue fundada en el mes de agosto de 1980 durante el período administrativo del Prefecto doctor Patricio Romero B., a cargo de la dirección estuvo el maestro Edgar Palacios. En el año de 1983 recibe una invitación a Venezuela como producto de un plan de intercambio cultural durante dos semanas, donde ofrece conciertos en varios escenarios de dicho país, entre los que cuentan el Teatro Teresa Carreño, Plaza Chacaíto, Sábana Grande, Plaza Simón Bolívar, además de otros, donde la agrupación experimenta una gran acogida del pueblo venezolano.

En el año 1987 se traslada a España gracias a una invitación del Gobierno de Felipe González, donde realiza una gran actividad con ejecuciones en más de 10 ciudades de Extremadura y Madrid, presentando su repertorio de música ecuatoriana, latinoamericana y española. Es notable destacar que en el mismo año la Banda Sinfónica del Gobierno de Pichincha fue declarada por el Congreso Nacional del Ecuador, Patrimonio Cultural del Ecuador.

Nuevamente en 1993 es invitada a participar en los Carnavales de Pasto-Colombia, durante todo el festival recibió el cariño y admiración de los habitantes colombianos. Ha sido muy significativo el aporte de valiosos músicos de gran experiencia que han estado a cargo de la dirección musical de la Banda, entre ellos se encuentran: “Su fundador el Maestro Edgar Palacios, Rolando Valladares, Lenin Palacios, José Ángel Pérez (cubano), Medardo Caizabanda, Larry Salgado, Gilberto Guerrero, Gustavo Lovato, Milton Anaguano, Richard Antón (+), Carlos Ávila” y en la actualidad Christian Naranjo”. Banda Sinfónica del Gobierno de la Provincia de Pichincha (10 de febrero de 2010). Recuperado el 17 de diciembre de 2011, de <http://bandasinfonicadepichincha.blogspot.com/>

La Banda Sinfónica Metropolitana de Quito cuyas siglas son BSMQ, fue fundada el primero de enero de 1990 por iniciativa de la Sra. Cecilia de Paz, esposa del entonces Alcalde de Quito Rodrigo Paz y se concreta por gestión del Alcalde. Se conformó un cuerpo colegiado con 60 músicos ecuatorianos de vasta experiencia, con estudios académicos en los conservatorios del país y el exterior. Banda Sinfónica Metropolitana (Marzo de 2012). Recuperado en marzo de 2012, de <http://bsmq.blogspot.com/>

La BSMQ es el núcleo gestor de lo que posteriormente sería el Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Ilustre Municipio de Quito, con todas las agrupaciones y servicios culturales que brinda desde su sede en el Centro Cultural Mama Cuchara, que posteriormente sería la Unidad de Desarrollo y Difusión Musical (UDDM) y que desde el año 2005 labora en convenio con la Fundación Teatro Nacional Sucre.

Su repertorio abarca el formato sinfónico, música popular universal, música ecuatoriana popular, académica y música contemporánea. Desde su fundación la BSMQ se ha presentado en los más importantes y recónditos escenarios de Quito y el país, desde barrios marginales y cárceles, pasando por instituciones públicas y privadas, hasta iglesias, establecimientos militares, organizaciones mundiales y los mejores teatros del Ecuador.

Ha ofrecido Conciertos de Difusión Musical, aprovechando convenios con la Curia y las Fuerzas Armadas, que han permitido usar sus instalaciones a lo largo y ancho de la ciudad y el país. Conciertos Didácticos en instituciones educativas, públicas, municipales y privadas además de su propia sede. Conciertos de Temporada con programas que incluyen un repertorio que va desde lo clásico, académico hasta la música popular, el folclore y por supuesto arreglos sinfónicos de música ecuatoriana además de nuevas creaciones de compositores ecuatorianos.

También ha ofrecido conciertos de Gala de carácter nacional e internacional en representación del I. Municipio de Quito, mega conciertos, eventos masivos en colaboración con agrupaciones profesionales de teatro, danza y otras artes. Música de Cámara, con ensambles de las diferentes familias de instrumentos de la BSMQ, incluyendo el formato de Big Band; todas estas actividades han sido gratuitas para el público.

Tiene grabados varios discos de música para Banda Sinfónica, de compositores ecuatorianos y extranjeros, se han estrenado obras de compositores ecuatorianos, las cuales han sido difundidas a nivel mundial, gracias a los contactos internacionales que se han logrado por la página web de la Banda, la cual en la actualidad ya no está en línea. En el año 2000 grabó el C. D “Atahualpa, El Ocaso de un Imperio” de Luis Humberto Salgado, obra adaptada para Banda Sinfónica por Marcelo Beltrán. Banda Sinfónica Metropolitana.

(2000). Suite Atahualpa o El Ocaso de un Imperio. En Atahualpa o El Ocaso de un Imperio [CD]. Quito-Ecuador: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

Año y formato	Título	Repertorio	Director
1990 Acetato	Qui hubo mis Chullas	Música Nacional y Latinoamericana	Julio Bueno
1992 Acetato	Banda Sinfónica de Quito	Música para Banda Sinfónica y Latinoamericana	José Ángel Pérez Puente
1995 Casete	Villancicos del Ecuador y del Mundo	Villancicos ecuatorianos y del mundo	Andrey Vasilevsky
1996 CD	Música Sacra Ecuatoriana	Música Sacra Ecuatoriana	Patricio Álvarez
2000 CD	Atahualpa o El Ocaso de un Imperio	Música Contemporánea ecuatoriana	Andrea Vela y Jorge Oviedo

Fuente: Levoyer Raúl,
Colección Privada

Fig. 39 Grabaciones BSMQ

La BSMQ perteneció desde el año 2001 hasta el 2005, a la Asociación Mundial de Bandas Sinfónicas (WASBE), por medio de la cual se realizaron trabajos con directores extranjeros y difusión de las obras ecuatorianas para banda sinfónica, además de eventos de capacitación profesional para los instrumentistas y directores, nutriéndose la Banda de nuevo repertorio, conocimiento y experiencias inolvidables que obviamente resultaron en beneficio de la comunidad y la cultura musical ecuatoriana.

Sus directores han sido: Julio Bueno, Patricio Álvarez, José Ángel Pérez (Cuba), Roberto Rojas (Perú), Andrey Vasilevsky (Bielorrusia), Medardo Caizabanda, Andrea Vela, Gustavo Lobato, Jorge Oviedo, Winfred Mitterer (Alemania), William Vergara, Miguel Jiménez y en la actualidad Andrey Astaiza.

Como directores invitados han participado: Gerald Brown (USA), Álvaro Manzano, Manuel Préstamo (USA), John Stanley (USA), Larry Salgado, Marcelo Jardim (Brasil), John Walker (USA) y Walter Szymansky (USA).

Existe también la Banda Sinfónica de Ambato – Tungurahua. “La Banda Sinfónica del Honorable Consejo Provincial, nace un 16 de noviembre de 1992, contando desde su inicio hasta la actualidad con el apoyo de la administración de ésta corporación provincial. El primer concierto se realizó en el Teatro Ambato” Honorable Consejo Provincial de Tungurahua (2008). Recuperado el 13 de enero de 2012, de http://www.tungurahua.gob.ec/main/images/stories/BANDA_SINONICA7353.pdf

Esta agrupación realiza anualmente un promedio de 50 conciertos, participa en conciertos especiales como los realizados en la Fiesta de la Fruta y de las Flores y Agosto mes de las Artes, eventos que son anuales, además ha participado en varios conciertos a nivel local, nacional e internacional. Su director es el Maestro Jhonny Armendáriz. Sus primeros instrumentos fueron donados por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, como un aporte a la provincia de Tungurahua.

En Quito, la Unidad Educativa Quitumbe y el Colegio Municipal Sebastián de Benalcázar tienen sus bandas que han sido denominadas como Bandas Sinfónicas respectivamente, pero estas más bien estarían ubicadas dentro de las Bandas Colegiales antes que en la temática central de este subcapítulo que es el de la Banda Sinfónica Profesional.

1.8 De los Géneros Musicales

Antes de pasar al siguiente capítulo de este trabajo, que es la composición de la Suite Para Banda Sinfónica y que estará plasmada en la partitura misma de la obra, es necesario tratar acerca de los géneros musicales que esta obra utiliza, para lo cual es indispensable exponer los conceptos generales del término musical de *Género*.

El concepto de género se emplea en música para clasificar las obras musicales, como esta clasificación se puede hacer de distinta forma dependiendo de los criterios que se utilicen para realizarla, (según los medios sonoros, la función, los contenidos, etc.), se habla de géneros musicales. Una obra musical puede pertenecer por lo tanto a varios géneros al

mismo tiempo. Los Géneros Musicales (2011). Recuperado el 17 de diciembre de 2011, de <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/elgeneromusical.htm>

No solamente que una obra puede pertenecer a varios géneros, sino que también puede constar de varios géneros sucesiva o simultáneamente, como es el caso de la forma musical motivo de este estudio, *La Suite*.

De acuerdo a los medios sonoros, o más bien a la instrumentación, existe el género instrumental de donde se extrae la música instrumental solista en donde la obra musical es interpretada por un solo solista; si la pieza es ejecutada por un grupo reducido, se denomina conjunto o agrupación instrumental y dentro de la música llamada clásica se la denomina música de cámara; finalmente cuando la obra es interpretada por una orquesta sinfónica, esta se llama música sinfónica.

También existe la música vocal, la cual puede ser exclusivamente vocal en tal caso se denomina *a capella*, es decir sin ningún acompañamiento instrumental; además existe la música vocal con acompañamiento instrumental. Se habla de solista cuando la pieza es ejecutada por un solo cantante en éste caso; existe el coro, coral, agrupación vocal o de cámara, al tratarse de un número reducido de voces; coro sinfónico cuando se trata de 30 a 60 cantantes; orfeón que está compuesto de más de 100 integrantes; escolanía o coro de voces blancas al tratarse de niños; además existen los coros femeninos, masculinos y mixtos.

De acuerdo a la función que cumple la música, existe el género religioso que se relaciona directamente con alguna religión o creencia mística. Este tipo de música se sub-clasifica en Litúrgica o Ritual cuando es destinada para alguna ceremonia o culto como es el caso de la misa y No Litúrgica en el caso contrario, puede ser simplemente para narrar o evocar sucesos importantes de una religión. También existe la música Profana, que es todo lo contrario a la religiosa, es decir con temáticas diversas excluyendo a la religión.

Según los contenidos y la forma de presentarlos, existe el género de la Música Pura o Abstracta, que está basada en un lenguaje estrictamente musical, esta no se refiere a alguna situación extra-musical, no describe algo concreto, se direcciona hacia lo que el oyente capta. Del otro lado está la Música Programática, la cual se refiere a una situación extra-

musical, se basa a un programa o argumento para lo cual es necesario que el compositor o intérpretes expongan el argumento extra-musical, este género pretende contar un cuento, historia, paisaje o personaje a través de la música. Una ramificación de éste último género es la Música Descriptiva, la cual describe un fenómeno o acontecimiento histórico o trascendente.(Junta de Anda Lucía, 2011).

La Música Dramática es aquella en donde se le da un significado preciso al uso de la palabra y la música colabora a elevar el contenido de un texto específico, las subdivisiones de éste género son: La Música Teatral, en donde los cantantes actúan y representan a un personaje determinado, tal es el caso de la ópera, zarzuela o la cantata. Además de la Música No Teatral como en el caso de la canción.(Junta de Anda Lucía, 2011).

Música Para la Imagen, éste género es aquel en donde la música se ha creado para acompañar una imagen, como en el caso del cine, la televisión, documentales, publicidad, etc.

Finalmente está la música según el público a quien se dirige la misma, entre esta consta la Música Folklórica o Popular, la cual representa las obras tradicionales de los pueblos, de su cultura, raza, costumbres, etc. Estas representan la manera de ser de la gente y de esta manera se identifica, en este género el pueblo es el creador, el intérprete y receptor de las obras.

Es esta la clasificación de género más representativa en el presente trabajo de composición e investigación, ya que la gran mayoría de géneros que conforman la *Suite Para Banda* que se presenta, pertenecen a esta clasificación, pues los distintos géneros populares o folklóricos que conforman la *Suite*, con excepción de uno, son extraídos del acervo popular ecuatoriano y anglosajón para ser presentados con un tratamiento académico, pero respetando las características propias que los identifican.

Por otro lado está la Música Ligera, que está dirigida a la gran población y que en términos generales es creada como producto de consumo rápido y responde a los patrones dictaminados por la moda del momento, siendo de esta manera una música sencilla y fácil

de entender, la cual se distribuye masivamente por los medios de comunicación y de consumo y se encarrila en los patrones dictaminados por los medios con el fin casi exclusivo de la comercialización.(Instituto de Música Mateo Alemán. <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/elgeneromusical.htm> , 2011)

De su lado la llamada Música Académica se dirige a un sector minoritario de la población que posee los conocimientos necesarios para entenderla y disfrutarla. Se puede decir que es un estilo de música más complejo, si se la aprecia desde un punto de vista occidental, pues dentro de la música folklórica del mundo existen varios estilos de música que la visión occidental hasta hoy no puede entender ni sistematizar. Esta música llamada académica normalmente se relaciona con el sentido filosófico, estético, cultural de su creador, al igual que la música folklórica, es aquella que puede perdurar a través del tiempo.

El prestigioso y afamado compositor, pianista y director de orquesta estadounidense Leonard Bernstein, realizó durante una entrevista la siguiente declaración, acerca de la temática de la “Música Culta” y la Música Popular:

Yo no hago distinciones, no veo diferencias en la buena música, sea ésta popular, folklórica o tradicionalmente clásica...creo que hay buena música seria como hay mala música seria; hay buena música popular y buena música folklórica como hay mala música popular y mala música folklórica.

Si no estuvieran equivocados aquellos que dicen que la música popular es sólo para gentes ignorantes, entonces también tendríamos que decir que es música para gentes ignorantes, y hablo sin desprecio, los corales, algunas cosas folklóricas de Haydn, los minuets en que él se inspiró, algunas cosas de Bach: su música de entretenimiento se consideraría muy poco seria...sería despreciar incluso hasta “El lago de los cisnes” o el “Cascanueces” de Chaikovsky, muchas cosas de Chopin, de Schubert, de Beethoven...sin duda la música de Ravel y de Stravinsky...mira, hay canciones de The Beatles que yo clasificaría al lado de Schubert, como “She’s Leaving Home”, que pudo haber sido escrita por cualquier músico...hay blues cantados por Bessie Smith que pueden ser escuchados como se oye un aria de Donizetti, de Verdi o de Puccini. No, yo no hago ese tipo de distinciones en la música: ésta es buena o mala.”El Arte Tiene que Ver con el Cielo (2011).Recuperado el 17 de diciembre de 2011, de <http://entrevistamusicos.galeon.com/mascotas771290.html>

1.9 Géneros Musicales Utilizados

La Suite Para Banda Sinfónica que se presenta en este trabajo y que representa la parte fundamental del mismo, consta de cinco movimientos y utiliza seis géneros musicales, a

razón de un género por movimiento, con la excepción del tercer movimiento que consta de dos géneros musicales.

Los géneros están interconectados de tal manera que el segundo es una variación del primero, el cuarto una variación del tercero, mientras que el quinto y sexto géneros son independientes, pero guardan una relación con el resto en cuanto a principios de unidad dentro de la diversidad y contraste.

Además, los géneros y movimientos responden a un principio original del compositor llamado *Sincretismo Sucesivo*, en donde la fusión se presenta contrastantemente de manera sucesiva y no simultánea como es el caso normal en el sincretismo, respetando de esta manera las características propias de cada género, además de proponer un contraste radical en ciertos casos, que tiene su explicación después de un análisis técnico musical.

Este subcapítulo se centraliza sobre todo en los recursos musicales que son tomados de cada uno de los géneros, es decir los elementos y recursos sonoros que son extraídos de los mismos para realizar la obra.

1.9.1 Aire Típico

Este género pertenece a los mestizos de la serranía ecuatoriana, que tiene una función de danza en un estilo de baile *suelto*, es decir que la pareja no se une al rato de bailar, su tonalidad es menor y su métrica ternaria. Su origen es probablemente del callejón interandino.

El primer recurso que se toma del Aire Típico en la obra, es el estribillo característico de este género (Fig. 40), este aparece en el primer movimiento desde el compás 7 con un tutti, reaparece en el compás 30 a cargo del trombón, y finalmente en el compás 63 como coda de dicho movimiento.



Fuente: Guerrero & Santos,
Cantares

Fig. 40 Patrón Rítmico del Estribillo de Aire Típico

Otra característica de este género que se presenta en el primer movimiento, es la tonalidad menor, en este caso mi menor, combinada con la pentafonía anhemitónica, creando una dualidad o si se quiere ambigüedad de sistemas musicales. (Guerrero, Tomo I, 2002).

Se puede observar en la fig. 41 una dualidad de sistemas musicales, la flauta 1 está usando la escala anhemitónica de mi (mi, sol, la, si, re), mientras que los cornos y tuba determinan la tonalidad de mi menor con el I grado en los compases 14-16, el V en el compás 17 (aquí aparece el re# como sensible, siendo al una nota extraña a la pentafonía) y reafirma la tonalidad menor con el I grado en el compás 18.

A musical score for four instruments: Flauta 1, Corno Fa 1-2, Corno Fa 3, and Tuba. The score covers measures 14 to 18. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 8/8. The Flauta 1 part starts in measure 14 with a melodic line. The Corno Fa 1-2 and Corno Fa 3 parts play chords. The Tuba part plays a bass line. The dynamic marking 'mf' is present in measures 14 and 15.

Fuente: Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 41 Dualidad Tonal – Pentafónico

Es característica del Aire Típico la heterometría que combina metros binarios y ternarios en la rítmica de la melodía. En cuanto a la estructura formal del Aire típico, se observa un esquema binario intercalado con el estribillo característico, de la siguiente manera:

Estribillo – **A** – Estribillo – **B**– Estribillo. Estando la parte **A** en tonalidad menor y la **B** en mayor, siendo el relativo mayor o su VI grado mayor. (Guerrero, Tomo I, 2002).

Lo mencionado en el párrafo anterior sucede en el primer movimiento de la obra en cuestión, pues la heterometría sucede cuando el estribillo se encuentra en $\frac{3}{4}$ (compás 6) y los Temas **A** (compás 14) y **B** (compás 38) se encuentran en $\frac{6}{8}$. También se puede observar que el ya mencionado tema **A** se encuentra en tono menor y el **B** en mayor (VI grado mayor). Y el uso de la estructura formal característica se ha expuesto en el segundo párrafo de este sub-capítulo y en el presente.

1.9.2 Rock Progresivo

Este género es una derivación del rock que apareció hacia finales de la década de los años 60 del siglo XX, cuyo punto climático fue hacia la mitad de la década de los 70. El calificativo de *progresivo* se refiere al carácter de innovación que trajo este género, considerándose como un paso hacia adelante en el progreso del rock; también se refiere este calificativo a la prominencia existente de la progresión musical en éste estilo de música, pues una de sus características es el paso *progresivo* de una sonoridad acústica, medieval, folklórica y/o modal, en ocasiones de tiempo lento hacia otra sonoridad de carácter urbano, eléctrico, si se quiere tenso, acelerado, con influencias del blues, jazz, clasicismo, nacionalismo europeo y de la música contemporánea. (http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_progresivo , 2011)

El primer recurso musical del Rock Progresivo que salta a la vista usándose en el segundo movimiento de esta Suite Para Banda Sinfónica, es el continuo cambio de métrica, o como dicen los estadounidenses el odd-beat que quiere decir pulso indivisible. Esto se refiere a estructuras rítmicas que utilizan diversos y complicados ritmos que pueden cambiar entre $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{9}{4}$, etc., lo que se llama tiempo libre. (Rink, 2012).

El caso de este segundo movimiento en estilo de Rock Progresivo es particular, por el hecho de que inicialmente fue escrito con los cambios de métrica característicos de este género y que respondían al discurso de las melodías de la pieza, pero resultó complicado ejecutar la partitura en los primeros ensayos, previos a la culminación completa de la obra, entonces el compositor se vio en la necesidad de cambiar la escritura, unificando una

extensa sección en la métrica de 12/8, con el fin de facilitar la lectura y ejecución a los instrumentistas y al director.

Se observa entonces en la siguiente figura, la escritura original con los cambios de métrica característicos del Rock Progresivo. En la versión final, esta sección mantiene en la métrica de 12/8 durante 19 compases.

Segundo Movimiento - Rock Progresivo

The musical score is for a piece titled "Segundo Movimiento - Rock Progresivo". It features a variety of instruments: Fl. 1, Fl. 2, Fag. 1, Cl. Bb 1, Cl. Bb 2, Cl. Ba, Sax. Al. 1, Sax. Al. 2, v. Ten 1-2, Cl. B. E., and Bat. The tempo is marked as quarter note = 110. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into measures, with some measures containing a "73" above the staff, possibly indicating a rehearsal mark. The time signature changes from 12/8 to 9/8 and back to 12/8. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The baton part (Bat.) is written with a series of 'x' marks, likely representing a drum pattern.

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 42 Cambios de Métrica

También se utiliza en este movimiento, el recurso armónico de los llamados *Power Chords* (Acordes de poder) con extensiones, los cuales son acordes a los que se les adhiere un grado de la escala que no pertenece a la tríada. Por ejemplo se puede usar un *add6*, lo cual significa que a la tríada se le adhiere el VI grado de la escala y se elimina la 3ª, en el caso del Power chord sobre do, las notas serían do-sol-la. (Ultimate Guitar, 2006).

Obsérvese en figura anterior, que en el primer compás (73) la armonía a cargo de las flautas, fagot, clarinetes y bajo utiliza el Power chord de E add7 11, cuyas notas son mi-la-si-re y la 3ª que sería el sol está eliminada.

En el siguiente acorde la armonía está utilizando un acorde disminuido con séptima, o lo que se conoce como un acorde semi-disminuido, en este caso es si semi-disminuido a cargo de los mismos instrumentos, las notas de dicho acorde son si-re-fa-la. Este es otro tipo de acorde característico en el Rock Progresivo por su naturaleza disonante.

Otros acordes disonantes que se utilizan son los mayores con séptima mayor y estos corresponden a F7M en el 4º compás (2º tiempo) y C7M en el 5º compás (1º y 2º tiempos). La frase termina con otro acorde disonante que es el de mi menor con 11 (mi-sol-la-si-re).

En cuanto a la melodía, es particular en el Rock Progresivo el uso de melodías con un dibujo zigzagueante en tempo rápido, como en la música de Frank Zappa donde los intervalos suelen moverse en direcciones opuestas. (Sloots, 2000).

Compárese en el ejemplo siguiente la similitud de dibujo melódico Zigzagueante del Rock Progresivo de Frank Zappa titulado G-Spot Tornado, con el Rock Progresivo de Levoyer en el segundo movimiento de la Suite para Banda Sinfónica.



Fuente: Sloots Kasper,
Frank Zappa's Musical Language

Fig. 43 Frank Zappa. G-Spot Tornado



Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 44 Melodía Zigzagueante

Cabe destacar que esta la melodía de arriba, originalmente fue escrita para un solo instrumento, pero posteriormente a los ensayos tuvo que ser dividida para tres instrumentos, a un tiempo por instrumento, para facilitar la ejecución.

Otro elemento importante del Rock Progresivo que se acoge en esta obra, es la sección de improvisación sobre una estructura armónica repetitiva. Esto ocurre entre los compases 115 y 130, donde el saxofón tenor tiene la indicación de improvisar con el acompañamiento de batería, vibráfono articulando la armonía, bajo eléctrico y trompetas complementando la rítmica repetitiva del vibráfono.

1.9.3 *Fox Incaico*

Este es un género de música popular mestiza del Ecuador, su denominación viene del *Fox Trot* que es un género norteamericano, el cual es una variación del *Rag Time* de inicios del siglo pasado y tiene una familiaridad con el *Jazz*, además de su carácter popular, el *Fox Incaico* ha sido un género atraído por algunos compositores académicos del Ecuador. Es un estilo de música que experimentó la fusión de géneros foráneos con la pentafonía característica de la música ecuatoriana y que nació de la creatividad de compositores que lo bautizaron con este nombre a inicios del siglo XX. “Se puede decir que el *Fox Incaico* nació con el gramófono y la distribución discográfica de piezas norteamericanas en nuestro medio.” (Guerrero, 2002 Tomo I: 650).

El primer elemento utilizado de este género ecuatoriano en el Tercer Movimiento de esta Suite, es el patrón básico en métrica de 4/4, el cual se puede observar a partir del compás 175 entre el clarinete bajo y el vibráfono. Obsérvese el mismo patrón en la figura siguiente.



Fuente: Guerrero Pablo,
Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

Fig. 45 Patrón Básico del Fox Incaico

También es importante el uso de la *pentafonía anhemitónica* típica del Fox Incaico en este movimiento, esto sucede en el primer tema de la pieza, donde se utiliza la escala pentafónica sobre si, cuyas notas son si-re-mi-fa#-la. En los compases 179 y 180 se articulan las notas do y sol respectivamente, estas no corresponden a la pentafonía y son utilizadas únicamente como ornamentación, apoyaturas en este caso, pero no tienen una función importante en el contexto melódico de la pentafonía. (Fig. 46)



Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 46 Pentafonía Utilizada

En cuanto a la armonía, considerando que este es un género que tiene influencia de la música norteamericana, existen ciertos influjos de los enlaces armónicos de dicha música. Dichos enlaces normalmente suceden en círculos de 4ª ó 5ª, como en el caso presente, teniendo en el primer tema el enlace I-IV7-I. Además está la presencia de la armonía modal que se utiliza en el Jazz, pues esta pieza se encuentra en el modo Frigio de si, nótese que la armadura tiene un sostenido y el I grado es si menor. (Fig. 47)

175 $\bullet = 69$ (8)

Oboe

175

Clarinete Bajo

175

Teclado Perc.

Vibrafono

p

mp

mp

mp

mp

mp

p

IV7

I

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 47 Armonía Utilizada

1.9.4 Jazz-Rock

“Estilo de finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970 que combinaba técnicas modernas del *jazz* con el estilo entonces en boga del *soul* y el *rock*.” (Latham, 2008: 808). Encuadrado al inicio en un estilo más amplio, como es el Rock Progresivo, desarrolló su propio lenguaje y configuró varias líneas de características propias. Las principales agrupaciones se radicaron en los Estados Unidos, aunque sus orígenes se dieron más bien en Inglaterra posiblemente desde 1963, posteriormente aparece en otros países, incluyendo España y Latinoamérica.

Uno de los elementos del Jazz Rock que más destaca en el Tercer Movimiento de esta obra es la melodía con carácter de improvisación. Pues es el llamado *solo* o improvisación es una de las características distintivas de este género, prácticamente existe en todos los temas, teniendo en muchos de ellos un papel importante e, incluso, primordial frente al tema vocal. (Jazzeando, 2011).

Pues se trata en este caso, de una melodía a cargo del saxofón tenor con carácter de improvisación, que ha sido construida sobre una base rítmico-armónica. Esta melodía suplantaría al solo de improvisación típico del Jazz Rock, en otras palabras es una improvisación escrita. (Fig. 48)

204 $\text{♩} = 69$ Solo Iro
Sax. Ten 1-2 $mf \rightarrow f$

204 Trp. Bb 1-2 mf

204 Solo B.E.
Cb/B.E. $mp \rightarrow mf$

204 Vibráfono
Tecl. Perc. $mp \rightarrow mf$

204 Congas
Tim. $mp \rightarrow mf \rightarrow f \rightarrow mf$

204 Cencerro
Perc. $mp \rightarrow mf \rightarrow f \rightarrow mf$

204 Bat. $mp \rightarrow mf \rightarrow f \rightarrow mf$

208 Sax. Ten 1-2 f

208 Cb/B.E.

208 Tecl. Perc.

208 Tim.

208 Perc.

208 Bat.

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 48 Melodía con Carácter de Improvisación

Es muy importante en el Jazz Rock el parámetro del ritmo, en donde se mantiene el tipo de compás cuaternario, pero con la inclusión de patrones sincopados de la batería entre el bombo y el tambor además del bajo. (Jazzeando, 2011). Para el presente caso se puede

observar en la figura anterior, un patrón característico de la batería y el bajo en estilo Jazz Rock. También en el sentido rítmico están presentes los rasgados característicos de la guitarra eléctrica, que en este caso es el vibráfono el encargado de emular dicho patrón. Finalmente, son las congas y el cencerro los que enriquecen la rítmica típica del Jazz Rock presente en esta pieza.

En cuanto a la armonía, el Jazz Rock suele hacer uso de la armonía modal, en donde las melodías normalmente no se alejan de las notas correspondientes al modo en uso, y se da un énfasis en el I grado, los alejamientos del I grado no son muy largos y siempre regresan a dicho grado, y las melodías más efectivas son usualmente diatónicas. Esto se puede distinguir en el ejemplo anterior, donde se muestra el uso del Modo Mixolidio sobre Re, nótese que la armadura tiene un sostenido (bajo eléctrico) y el I grado es Re.

1.9.5 Música Contemporánea

La música contemporánea puede considerarse a aquella música de estilo clásico que se ha creado en los últimos 50 años, y en especial después de los años 60. También se puede decir que la música contemporánea sería aquella que se compone en el presente. Resulta muy criticable decir que este término se aplica a cualquier estilo de música actual, asimismo como meramente a los compositores de música de vanguardia.

Cabe anotar que en algunos lugares como en Estados Unidos, a la música académica de la actualidad se la conoce como *Modern Music* que significa música moderna, pero en países como el Ecuador, los medios de comunicación y la juventud denominan como *Música Moderna* a la música popular de moda.

Durante el Cuarto Movimiento de la Suite Para Banda Sinfónica, la melodía tiene varios tratamientos que se ubican en un contexto de la llamada Música Contemporánea dentro de un Poli-estilismo.

En primera instancia, la melodía tiene un tratamiento con una leve influencia del *Minimalismo*, se trata de un corto fragmento que presenta una pequeña célula constituida por las notas si-fa-sol-re bemol, dichas notas se presentan en distinta octava (como el caso de la nota fa) y en distintos espacios temporales, exhibiendo un recurso propio del *Minimalismo* que desarrolla un motivo por medio de la repetición y el desplazamiento

temporal, pues en este estilo de música, las ideas melódicas son sencillas y se repiten a manera de *Loops* u ostinatos, además de presentar desfases rítmicos de la melodía desarrollada. (Khokher, 2003).

Obsérvese en la figura siguiente la manera como la célula mencionada se va desplazando rítmicamente cada vez que es repetida, para mostrar esto, se han escrito signos de acento (v) cada vez que el motivo se repite en distinto momento temporal. (Fig. 49)



Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 49 Melodía en Estilo Minimalista

En segundo lugar, la melodía tiene un tratamiento dentro del estilo de escritura Poli-tonal, Poli-modal y Poli-rítmico o Poli-métrico, como ya se observó en el subcapítulo **1.2.3 Sistema Musical Poli-tonal**. Se puede apreciar en la figura 7 correspondiente a dicho subcapítulo, que la melodía en el sentido tradicional pierde entonces su carácter distintivo, resulta casi imposible identificar una idea melódica al tener doce melodías sonando simultáneamente, estando cada una en diferente tonalidad o modo, con distintos ritmos y métricas.

El resultado sonoro podría ser un tanto similar al de la *Textura de Masa de Sonido* donde destacan los trabajos de Ligeti y Penderecki. Más que nada, el ambiente creado es aquel que se aprecia en el momento particular en que una orquesta o banda se encuentra en el justo momento de calentamiento instrumental, previo a un ensayo, en donde simultáneamente suenan varias melodías en distintas tonalidades, modos, ritmos y métricas, generando así una masa sonora y si el oído presta atención a una melodía o ritmo en particular, es difícil que la mantenga, es más bien la polifonía en masa la que predomina.

Un fragmento similar ocurre entre los compases 241 – 245, pero aquí la heterofonía es a siete voces, siendo siete variaciones de una misma melodía, mientras que en el fragmento anteriormente mencionado, las doce voces corresponden a doce distintas melodías.

Un tercer tratamiento de la melodía durante el Cuarto Movimiento de la Suite Para Banda, es el aquel con una influencia de la *Música Aleatoria*, donde el material sonoro está condicionado por la improvisación o los eventos fortuitos, y el azar o la indeterminación son elementos de la composición. (Latham 2008).

En el presente caso, es la altura de las notas la que se encuentra indeterminada, teniendo la escritura rítmica bien establecida, siendo la misma para el tutti de banda, entonces los intérpretes tienen la libertad de elegir cualquier nota para el ritmo establecido, teniendo como resultado un cluster de toda la banda sinfónica con varias posibilidades de entonación. El ritmo establecido para esta melodía de cluster está dado por la rítmica de una frase hablada que aparecerá con posterioridad en el mismo movimiento.

Obsérvese en la figura siguiente, el estilo de notación musical donde el ritmo está establecido, pero la altura de las notas se designa con un signo de slash, en lugar de cabezas a distinta altura.

261 $\text{♩} = 80$ Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Pic.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Fl. 1

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Fl. 2

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Ob.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Fag. 1

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Fag. 2

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Cl. Pic.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Cl. Bb 1

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Cl. Bb 2

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Cl. Bb 3

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Cl. Ba

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Sax. Al. 1

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Sx. Al. 2

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Sax. Ten. 1-2

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Sax. Bar.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Trp. Bb 1-2

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Tpt. Bb 3

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Cor. F 1-2

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Cor. F 3

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Tbn. 1-2

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Tbn. 3

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Tub.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Ch/B.E.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Tecl. Perc.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Tim.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Perc.

261 Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Bat.

Fig. 50 Melodía en Estilo Aleatorio

En cuarto lugar, está presente un tratamiento convencional de la melodía, donde se tiene una melodía en la sección baja de la banda, acompañada por los saxofones altos, tenores y percusión, todo en estilo de *Rock Progresivo*. (Fig. 51)

Fig. 51 Melodía en Estilo Convencional

También existe otra melodía en estilo tradicional entre los compases 283-284, donde se tiene una textura de Monodía Acompañada con la melodía a cargo de clarinete pícolo, clarinete soprano, saxofón alto, saxofón tenor, trompetas y trombón, con el acompañamiento de clarinetes, saxofones, cornos , trombones y tuba, todo esto con carácter de Sanjuanito.

Por último hay un tratamiento de la melodía con textura homofónica y armonía de cluster a doce voces, cubriendo el total cromático con el tutti de banda sinfónica. Este es un resultado bastante disonante y estridente para la melodía expuesta, es lo que el compositor de la obra llama *Homofonía Clusteriana 12*.

The image displays a musical score for a symphonic band, specifically measures 354 through 357. The score is written for 24 instruments, arranged in 12 staves. The instruments, from top to bottom, are: Piccolo (Pic.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon 1 (Fag. 1), Bassoon 2 (Fag. 2), Clarinet in F major (Cl. F), Clarinet in B-flat 1 (Cl. Bb 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. Bb 2), Clarinet in B-flat 3 (Cl. Bb 3), Clarinet in B-flat 4 (Cl. Bb 4), Saxophone in A major (Sax. A1), Saxophone in A major 2 (Sax. A1 2), Saxophone in E-flat major (Sax. Ten. 1-2), Saxophone in E-flat major (Sax. Bar.), Trumpet in B-flat 1-2 (Tpt. Bb 1-2), Trumpet in B-flat 3 (Tpt. Bb 3), Horn in F major 1-2 (Cor. F 1-2), Horn in F major 3 (Cor. F 3), Trombone 1-2 (Tbn. 1-2), Trombone 3 (Tbn. 3), Tuba (Tub.), and Euphonium/Baritone (Cb/B.E.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with a forte (f) dynamic. The melody is characterized by a homophonic texture, with all instruments playing the same or similar rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 52 Melodía con Textura Homofónica y Cluster a Doce Voces

Con referencia a la armonía, también se utilizan varios tratamientos, reforzándose el Poliestilismo. En primer lugar, se da uso de la armonía a dos voces con el intervalo de segunda menor. Esto sucede al inicio del Cuarto Movimiento en el acompañamiento de la melodía en estilo minimalista antes mencionada. En un ambiente camerístico, la flauta canta la melodía principal y el vibráfono, clarinete, marimba y fagot articulan la armonía a intervalo de segunda menor para cada una de las notas de la célula repetitiva de la flauta.

Fuente: Levoyer Raúl,

Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 53 Armonía a Dos Voces con Segunda Menor

Seguidamente, sobre una variación de la misma melodía se da uso de la armonía modal, se trata del Modo Lidio sobre Si bemol, teniendo un bemol en la armadura, y con un círculo armónico muy simple que es el siguiente: I Maj7-VI-I

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 54 Armonía Modal. Modo Lidio/Bb

Adicionalmente existe en el Cuarto Movimiento de esta obra, un contexto armónico resultante de la Poli-modalidad antes mencionada, que aunque en realidad este es un tratamiento contrapuntístico a doce voces, de todos modos se produce un contenido armónico entre las doce melodías que refuerza el principio anterior de la armonía con énfasis en el intervalo de segunda menor entre las distintas voces (véase la figura 7). Esto sucede también en la sección ya mencionada de los compases 241 – 245, donde se produce entonces la armonía resultante de las siete melodías, con el uso del intervalo de segunda menor.

Es necesario anotar que por motivo de facilitar la lectura para los instrumentistas y director, en estas secciones de Poli-tonalidad, no se han usado diferentes armaduras para cada instrumento, sino que se han usado accidentes transitorios.

Otro ámbito armónico que se encuentra presente en este movimiento de Música Contemporánea, es el resultante de la Música Aleatoria, en donde la armonía resultante es indeterminada y puede variar de una interpretación a otra y lógicamente de una nota a otra. Pues los instrumentistas tienen la libertad de elegir la nota que les parezca dentro de un ritmo establecido en el contexto de una textura homofónica que abarca el tutti de la banda sinfónica. (Obsérvese la figura 50).

También se da uso de la *armonización con cuartas* en este Cuarto Movimiento, se trata de un fragmento ya antes revisado (Obsérvese la figura 51), en donde los saxofones altos y tenores armonizan al bajo temático con un acorde de cuartas aumentadas, el cual consta de las notas Bb-E D-Ab, estos son dos intervalos de cuarta aumentada si al Ab se lo denomina G#.

Hay dos consideraciones que tomar en cuenta para esta armonización en cuartas. En primer lugar está la calidad ambigua de las armonizaciones en cuartas, pues estos acordes no son mayores, menores, aumentados o disminuidos, además cualquier nota del acorde puede ser la raíz del mismo, es esta ambigüedad la que ha intrigado a los músicos de Jazz por varias décadas y es un recurso que permite una sonoridad moderna. (Pease, 2005) En este sentido, se observa un ambiente de Rock Progresivo en esta sección, siendo este un género que toma algunos elementos del Jazz, como en este caso la armonía, es así que se acentúa el estilo Poli-estilístico que va de la mano con la llamada Música Contemporánea.

En segundo lugar, esta armonización responde también a un estilo de escritura donde la melodía posee las notas, al menos la mayoría de ellas, que pertenecen a los acordes usados y viceversa, algunos autores como Julio Bueno llaman *Melodicidad Armónica* a este estilo de armonización. (Bueno, 2010)

Adicionalmente se hace un nuevo uso de la armonía modal, esto sucede durante un pequeño motivo en estilo de Sanjuanito, el cual es un género ecuatoriano que hace uso de

la pentafonía y la tonalidad menor, además de la tonalidad mayor en su segunda parte y su rítmica es binaria. (Guerrero, 2005). En este caso se hace uso del Modo Dórico sobre Mi. Se trata de un motivo que anticipa el advenimiento del último movimiento, donde está más clara la presencia del modo Dórico, aquí no lo está por tratarse de un pequeño extracto de la pieza venidera, en todo caso se puede apreciar en la siguiente figura el uso de las notas si, do#, re, mi en la melodía principal que se encuentra ejecutada por el clarinete pícolo, la nota sol por el saxofón alto 2º, y la tuba está afirmando el I grado, las notas la y fa# que se encuentran ausentes, aparecen en el siguiente movimiento, donde se confirma el uso del Modo Dórico.

The image shows a musical score for a symphonic band, measures 283-284. The score is written for the following instruments: Cl. Pic., Cl. Bb 1, Cl. Bb 2, Cl. Bb 3, Cl. Ba., Sax. Al 1, Sax. Al 2, Sax. Ten 1-2, Sax. Bar., Tpt. Bb 1-3, Tpt. Bb 3, Cor. F 1-2, Cor. F 3, Tbn. 1-2, Tbn. 3, and Tub. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 120. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score shows the following notes for each instrument in measures 283-284:

- Cl. Pic.: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B

Finalmente se aprecia un uso intenso de la armonía de cluster mediante el intervalo de segunda menor, durante este Movimiento lleno de una diversidad de estilos. Se puede mirar en la Figura 52 la utilización del tutti bandístico para exponer el cluster homofónico a doce voces que abarca el total cromático, lo cual proporciona un timbre bastante estridente y disonante.

Con respecto al ritmo dentro de este movimiento en estilo de Música Contemporánea, se puede apreciar también una variedad de exposiciones.

En primer lugar está presente la variación rítmica que se obtiene con el recurso del Minimalismo, en donde se dan desplazamientos temporales o desfases rítmicos de la melodía desarrollada. Obsérvese en la figura 49 como la célula se va desplazando rítmicamente cada vez que es repetida, para mostrar esto, se han escrito signos de acento (v) cada vez que el motivo se repite en distinto momento temporal.

En segundo lugar se observa un corto fragmento con estilo de Puntillismo, siendo esta una técnica compositiva cuyo nombre procede de la técnica pictórica de Georges Seurat mediante pequeños puntos de color. En la disciplina de la música, cada nota tiene diferente calidad tímbrica, de intensidad, rítmica, etc. (Latham, 2008)

Obsérvese en la siguiente figura cómo se presenta una melodía asignando determinada nota a cada instrumento, logrando de esta manera un timbre y una rítmica para cada nota. Teniendo la nota Si designada solo para la marimba, Mi para la marimba, Do para el clarinete Bb, y Sol bemol para el fagot, con una distinta rítmica para cada instrumento, incluyendo el tambor.

232

Fagot 1

232

Clarinete Bb 1

232 Vib.

Teclado Perc.

232 Mar.

Percusión

232

Batería

mf

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 56 Rítmica en Estilo Puntillista

Como tercer recurso rítmico se utiliza la Poli-rritmia, en donde se hace uso de ritmos contrastantes, también puede considerarse como *Poli-métrica* pues existe un conflicto de métrica o acentos, estando la música escrita de tal manera que el cambio de compases se ha evitado, teniendo ciertas partes escritas en estilo sincopado. Véase en la Figura 7 La Poli-rritmia o Poli-métrica que sucede en una textura de 12 líneas melódicas con distintos ritmos, como resultado se puede apreciar más bien una masa de sonido donde el ritmo prácticamente se ha perdido.

En la siguiente figura se puede observar un pasaje parecido, con una heterofonía a siete voces con distintos ritmos para cada una.

Fuente: Levoyer Raúl,
Suite Para Banda Sinfónica

Fig. 57 Poli-rritmia a Siete voces

En cuarto lugar existe una *Homorritmia*, término que se refiere a la música en la que todas las voces siguen un mismo ritmo. (Latham, 2008). Mírese la Figura 50, en donde todos los instrumentos de la banda tienen el mismo ritmo dentro de la melodía aleatoria antes expuesta.

Otro fragmento que presenta una *Homorritmia* es la anteriormente mencionada Melodía con Textura Homofónica y Cluster a Doce Voces, véase la Figura 52.

El quinto y último tratamiento del ritmo en este movimiento de Música Contemporánea, es el referente a un procedimiento convencional del ritmo, respondiendo de nuevo al estilo Poli-estilista. Se trata de aquella sección antes presentada en la Figura 51, donde la sección baja de la banda presenta un bajo temático que está siendo apoyado por la percusión y los saxofones en estilo de Rock Progresivo.

También ocurre algo parecido en aquella sección que muestra la Figura 55, donde se aprecia un corto fragmento en estilo de Sanjuanito, con los clarinetes 2 y 3 además de la tuba marcando el ritmo convencional de dicho género.

Para finalizar con los recursos de la Música Contemporánea, o Estilo Libre presentados en esta obra, está el ámbito formal. Este movimiento presenta ciertas características de la *Forma Momento*, es aquella en donde ninguna sección es prioritaria, cada una es una unidad en sí y el orden es irrelevante (Latham, 2008). Más adelante, en el análisis de la obra se expondrá con mayor claridad la presencia de esta forma en el Cuarto Movimiento de la Suite de Levoyer.

1.9.6 Bomba

Este término tiene varios significados y estos son instrumento musical, género musical, danza y agrupación musical de la gente de raza negra de las provincias de Imbabura y el Carchi. La *Bomba* es muy similar en su ritmo al género *Albazo* y justamente en la Suite Para Banda Sinfónica que se presenta en este trabajo, el último movimiento está titulado como Bomba-albazo, por presentar características de los dos géneros que comparten una similitud rítmica. La *Bomba* se escribe en el compás de 6/8 y tiene presencia de los influjos indígena, europeo y negro; pues su melodía es pentafónica negra e indígena, su forma es la de estrofa – estribillo – estrofa y finalmente el ritmo y la tímbrica es claramente de carácter negro. (Guerrero, 2002)

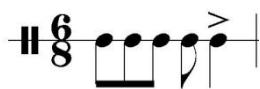


Figura 58. Patrón Básico de Bomba

Fuente: Guerrero Pablo,
Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

Abajo se despliega el Ritmo de Albazo en Guitarra.

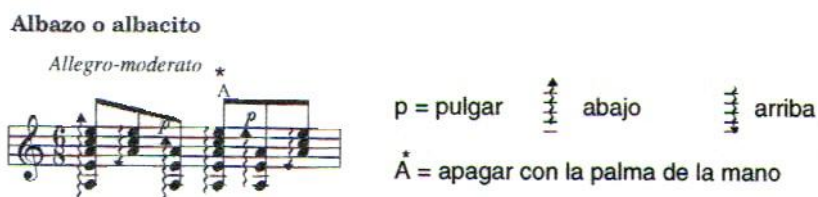


Fig. 59. Ritmo de Albazo en Guitarra

Fuente: Guerrero & Santos,
Cantares

También se ilustra otro patrón básico del Albazo, el cual será considerado con posterioridad.



Fig. 60 Patrón Básico de Albazo

Fuente: Guerrero Pablo,
Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

Con respecto al parámetro melódico, se puede decir que este no se acoge a la escala característica de la Bomba que es Pentafónica, pues se trata más bien de un tratamiento Modal en el uso de las melodías pertenecientes al último movimiento de la Suite, siendo así, esto se verá en la sección de análisis de la obra.

En cuanto a la armonía, también aquí se utiliza un contexto Modal en cuanto a los enlaces armónicos, y no un tratamiento armónico pentafónico o de tonalidad menor como suele suceder en la Bomba y el Albazo (Guerrero, 2002). De todos modos, se podrá apreciar con

posterioridad el uso del Modo Dórico que comparte una cierta similitud con la tonalidad menor, especialmente en lo referente al primer tetracordio. Se deja entonces este parámetro para ser tratado en el análisis de la Suite.

Refiriéndose al parámetro del ritmo, este es tratado de acuerdo a las características de la Bomba y el Albazo, que como cita Guerrero (2002) los dos géneros comparten una similitud rítmica.

Obsérvese en la siguiente figura el tratamiento rítmico que se recoge tanto de la Bomba como del Albazo. Antes de continuar, hay que aclarar que la rítmica se encuentra designada como 12/8, a pesar de que tanto la Bomba como el Albazo se escriben normalmente en 6/8, se ha elegido el compás de 12/8 para responder a las necesidades de la melodía principal, cuyos motivos tienen una duración de cuatro pulsos.

Se tiene entonces en primer lugar el ritmo de la batería ejecutando el patrón rítmico de Bomba antes indicado en la figura 58, es el tambor, ubicado en el tercer espacio del pentagrama, el que articula dicho patrón básico. En segundo lugar las dos marimbas presentan el ritmo de Albazo en guitarra en los dos primeros tiempos del compás. (Véase Figura 59). En tercer lugar las congas ejecutan el patrón básico de Bomba, teniendo la quinta corchea con sonido abierto (°) lo cual produce un timbre con mayor intensidad. Por último es el bajo el que articula, en los dos primeros tiempos, otro de los patrones básicos del Albazo. (Véase Figura 60)

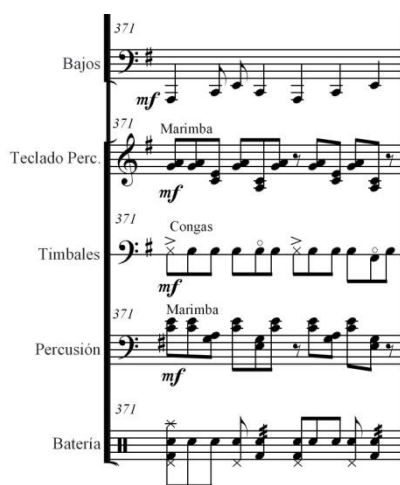


Figura 61. Patrones Rítmicos de Bomba y Albazo utilizados.

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Con respecto a la estructura formal, se utiliza aquella anteriormente nombrada que corresponde a la Bomba, esta consta de estribillo - estrofa – estribillo – estrofa. Se tiene como estribillo al patrón de Bomba en guitarra que se muestra en la figura 59, que en su primera aparición está a cargo de las dos marimbas (Véase Figura 61). La parte correspondiente a estrofa consta de dos temas, los cuales corresponderían a A y B respectivamente, haciendo de ésta entonces una Forma Binaria. Obsérvese el tema A en la siguiente ilustración.



Figura 62. Tema A del 5º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

A continuación el Segundo Tema.



Figura 63. Tema B del 5º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Finalmente, se da uso de la tímbrica característica de la Bomba, aprovechando los instrumentos de percusión disponibles en la Banda Sinfónica. Esto es: Marimba, que aunque corresponde a la música esmeraldeña, ofrece un color propio de la música afro-ecuatoriana, congas, batería. (Obsérvese la Figura 61). Además de güiro y claves, instrumentos que se han sumado a la instrumentación de la música afro-ecuatoriana, obsérvese como el clarinete bajo pasa a tocar el Güiro y la Tuba las Claves (Fig. 64)

440

Clarinete Bajo

Güiro

mf

440

Tuba

Claves

mf

440

Bajos

440

Teclado Perc.

Improvisar Ritmo de Bomba/A Dórico

Figura 64. Instrumentos de Percusión Utilizados en el 5° Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

1.10 Fusión Musical

Es necesario tratar brevemente el tópico de la Fusión Musical en este trabajo, ya que al tratarse de una *Suite* que reúne seis géneros musicales encuadrados dentro de tres corrientes musicales y dos culturas, aparece en un plano importante la relación existente entre diversos géneros que pertenecen a una misma obra, en donde se interrelacionan por similitud y/o contraste.

El sincretismo es la conciliación de doctrinas distintas, habitualmente las doctrinas que se juntan no poseen una relación fundamental. Este término también es usado para referirse a la cultura o religión que normalmente posee un carácter de *fusión* y asimilación de componentes diversos, es aquí donde aparece pues otro término muy conocido en nuestra cultura, que es el mestizaje.

El mestizaje es la unión en términos biológicos y culturales de etnias diferentes, en donde aquellas se mezclan y originan a nuevas etnias o culturas. Este término describe el evento histórico que sucedió en Iberoamérica y que desembocó en el actual estado racial cultural que viven las sociedades de dicha zona. Este fenómeno también se dio en otras sociedades como Filipinas, Sudáfrica o Estados Unidos.

En América Latina el mestizaje ha sido muy significativo debido a la gran extensión territorial y a la inmensa cultura que se desarrolló por este motivo. Con la llegada de los europeos y seguidamente de los esclavos africanos que los europeos trajeron, a través de un encuentro de culturas, nacieron varios tipos de mestizos en el continente. El mestizaje cultural se encuentra ligado a la problemática de clase. Desde la época de la colonia, los indígenas y negros se ubican en los capas más bajas por esta razón, este proceso continúa hasta hoy, y es el grupo político-económico dominante el que impone sus modelos económicos, sociales, políticos, religiosos, lingüísticos, etc.

En Ecuador existe desde hace mucho tiempo un problema de identidad nacional, el cual tiene su explicación entre otras razones, en el hecho de ser un país plurinacional, pluriétnico y pluricultural. En este sentido, la sociedad ecuatoriana ha buscado un elemento de homogeneización de la población a través de un idealizado mestizaje, esta corriente se populariza desde mediados del siglo XX de la mano de un sector de intelectuales de la burguesía que “En un afán de integración de un país atrasado y fragmentado, empieza a esgrimir un discurso político que hacía explícito el tema de mestizaje como idea punta para la consecución de la *homogénea* unidad nacional.” (Traverso, 1998: 245).

Pero esta propuesta de unidad a través de la homogeneización con la oficialización del mestizaje, no es aceptada por algunos sectores del Ecuador ya que el mestizaje ha sido utilizado por los gobiernos y las élites para opacar la discriminación racial, aún cuando los gobiernos de turno lo han negado.

En cuanto al fenómeno musical en el Ecuador, se ha utilizado los términos de *Fusión* o Sincretismo Musical dentro del fenómeno del mestizaje. Pues considerándose la *Fusión Musical* como una conciliación de doctrinas distintas carentes de una relación estrecha, está bastante claro que en la música ecuatoriana se han reunido tres fuentes principales que son la indígena, blanca y negra, dando como resultado una cultura musical mestiza, con una gran variedad de géneros musicales en esencia sincréticos.

Ahora bien, no se puede profundizar mucho en esta temática ya que esto daría lugar a otro trabajo de investigación de carácter etno-musicológico, pues lo que si se debe entonces es

tratar brevemente la *Fusión Musical* presente en el contexto de la mencionada *Suite para Banda Sinfónica*, dentro del ámbito cultural ecuatoriano.

En primer lugar está la *fusión* inherente en los seis géneros musicales que presenta la *Suite* y que se encuentran descritos en el anterior subcapítulo, si se recapitula el contenido sociocultural de dichos géneros, se puede ver claramente que todos aquellos tienen elementos de o Fusión Musical.

Para iniciar está el Aire Típico que es un género perteneciente a los mestizos de la serranía ecuatoriana; seguidamente el Rock Progresivo, un género que tiene una sonoridad acústica, medieval, folklórica y/o modal con la influencia de la música clásica, además si se considera el hecho de que el Rock Progresivo presente en el Segundo Movimiento de la obra, está desarrollado en base a las melodías del Aire Típico Ecuatoriano que le precede, entonces dicha *fusión* está presente con más claridad; luego el Fox Incaico que es un género de música popular mestiza del Ecuador que experimentó la fusión de géneros foráneos con la pentafonía característica de la música ecuatoriana; a continuación el Jazz-Rock que fusiona técnicas modernas del *jazz* con el *soul* y el *rock*, siendo entonces un estilo sincrético en base a tres tendencias musicales no tan distantes, pero sí con características individuales, y una vez más aquí se presenta el recurso de variación que refuerza la *fusión*, pues este jazz-rock se desarrolla en base a la línea melódica del Fox Incaico que el precede.

Posteriormente aparece el penúltimo movimiento en estilo de Música Contemporánea, en donde se fusionan los 12 temas principales de toda la obra, es decir que se da una *fusión* de varios géneros con diversas características; finalmente se presenta una Bomba que como género musical es muy similar en su ritmo al género *Albazo* y en la Suite Para Banda Sinfónica está titulada como Bomba-albazo, la Bomba tiene presencia de los influjos indígena, europeo y negro; pues su melodía es pentafónica negra e indígena, su forma es la de estrofa – estribillo – estrofa y finalmente el ritmo y la tímbrica es claramente de carácter negro, además la instrumentación de la bomba consta de instrumentos de diversas culturas como la guitarra, el tambor y platillos, al lado de los instrumentos orgánicos nativos del Valle del Chota.

En segundo lugar, hay que anotar el uso de un estilo compositivo expuesto en esta obra que es lo que el compositor llama el *Sincretismo Sucesivo*, el cual presenta una fusión sucesiva de los géneros, en donde se exponen los estilos estudiados que a la final están considerados como opuestos, estos se presentan uno tras otro sin sobreponerse como en el sincretismo común en donde la fusión es simultánea y crea un tercer género, es decir que los géneros tradicionales ecuatorianos son respetados desde su concepción tradicional, pero los mismos son seguidos de géneros opuestos que representan la variación de los anteriores y mantienen la unidad dentro de la diversidad, además del principio de contraste, al ubicarse todos aquellos dentro de una obra de mayores dimensiones con una aparente diversidad inconexa, que solo devela los lazos entre los distintos movimientos después de un análisis especializado.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS MUSICAL

Antes de entrar al análisis formal de la *Suite Para Banda Sinfónica*, es necesario ofrecer un preámbulo a la teoría del *Análisis Musical*. Durante la historia de la música formal o académica, se han desarrollado dos formas de análisis y se han clasificado como hermenéutica y formalista (Latham, 2008). De su lado, el análisis hermenéutico es una interpretación analítica y crítica proveniente del estudio minucioso gobernado por concepciones y especulaciones personales que pueden ser más instintivas que conscientes, sin importar el nivel de conocimiento del analista. Por otro lado, el análisis formalista es la interpretación analítica que emplea una gran cantidad de teorías acerca de la música, constituyendo técnicas de análisis y procedimientos de composición que deben ser atendidos.

El análisis hermenéutico enfatiza en métodos interpretativos de valoración en los contextos histórico, social y estético, además del material musical de la composición, procedimientos que no reparan en acotaciones sobre el contenido expresivo y el contenido genérico de cualquier estilo de música, ya sea una obra contenga textos o indicaciones programáticas escritas. En oposición, el análisis formalista centraliza su interpretación en las funciones melódica, armónica, contrapuntística y rítmica de la obra en cuestión, además de todos sus elementos estructurales, a pequeña o gran escala.

Considerando que todo análisis puede ser complementado con otro de una postura diferente o similar, situación que muchas veces aceptan los especialistas, el propósito final del análisis es el de brindar interpretaciones que permitan una mejor apreciación de la obra musical en el sentido estético y conceptual, o al menos una opción distinta de la que se poseía antes de conocer el análisis.

2.1 Análisis de la Suite Para Banda Sinfónica de Raúl Levoyer

El presente análisis está enmarcado tanto en la tendencia de análisis hermenéutico puesto que abarca contextos sociales y estéticos, además del material musical de la composición,

así como en el análisis formalista ya que revisa funciones melódicas, armónicas, contrapuntísticas y rítmicas de la obra, además de los elementos estructurales.

La obra será examinada desde su contexto general hasta lo particular, para finalmente retornar a una observación general estilística a manera de conclusión. En primer lugar se observará la estructura formal de la obra como un conjunto, seguidamente se presentará la estructura formal de cada uno de los movimientos, para pasar a un enfoque del entorno particular de cada movimiento, en donde se observará el tratamiento que se da a los distintos parámetros musicales como la melodía, armonía, ritmo e instrumentación, conforme al apareamiento de estos de acuerdo a la prioridad que toma cada uno de ellos en las distintas secciones. Hacia el final de cada movimiento se anotarán consideraciones generales del mismo y finalmente se hará una observación general de toda la obra.

La obra fue terminada en el mes de agosto de 2011, su forma es la Suite y su formato es de Banda Sinfónica, consta de cinco movimientos que han de ser ejecutados sin pausa entre uno y otro, criterio que evidencia la intención de remarcar los contrastes existentes, los movimientos son los siguientes:

1. Aire Típico
2. Rock Progresivo
3. Fox Incaico
4. Nothing que ver?
5. Bomba-albazo

El tercer movimiento está titulado como Fox Incaico, pero en su parte central se desarrolla también un Jazz-rock. La denominación del cuarto movimiento “Nothing que ver?” puede también establecerse como “Música Contemporánea”, con el fin de homogeneizar las denominaciones según el estilo o género musical.

Existe en el contexto general de toda la obra la aplicación del principio universal de la alternancia de movimientos en una sucesión rápido – lento – rápido, la cual ocurre de la siguiente manera:

1° Movimiento Allegro ♩ = 110 - ♩ = 165

2° Movimiento Moderato ♩ = 110

3° Movimiento Adagio ♩ = 69

4° Movimiento Andante ♩ = 90

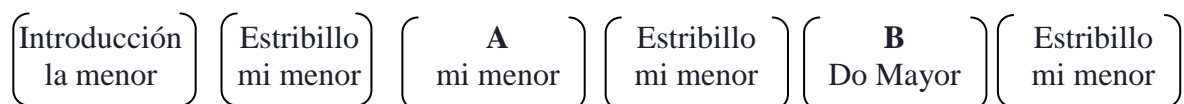
5° Movimiento Allegro ♩ = 120

Teniendo de esta manera, al inicio y al final un tempo rápido y el lento en la parte central.

2.1.1 1° Movimiento

Aire Típico

Esquema Formal



Este movimiento empieza con una introducción de 14 compases, la misma que se halla dividida en dos frases, la primera que consta de los cinco primeros compases que son una variación del los primeros compases del primer tema que aparecerá en el compás 14, esta variación está dada por el uso de la polifonía latente, es decir que existen dos melodías en una sola, la primera melodía consta de las notas impares (encerradas en círculo en la figura 66) que vienen del mencionado tema del compás 14 y las notas pares que son una melodía contrastante.

Para ilustrar lo mencionado, se presenta la melodía de la primera frase de la introducción a cargo de la flauta (Fig. 65), en segundo lugar se presenta la misma melodía transportada una 4ª descendente para poder comparar las notas del primer tema del compás 14 con estas, ya que esta melodía en polifonía latente ha sido transportada como recurso de variación; se puede observar que se encuentran encerradas con círculos las notas en cuestión (Fig. 66), y

en tercer lugar se presenta la melodía del Primer Tema (Fig. 67), que empieza con anacrusa al compás 15.



Figura 65. Primera Frase de la Introducción

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica



Figura 66. Primera Frase de la Introducción Transportada una 4ª Descendente

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica



Figura 67. Primer Tema del Primer Movimiento (Pentafonía Anhemitónica)

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Obsérvese que las notas encerradas en círculo de la primera frase de la introducción (Fig. 66), son las mismas que las notas del Primer Tema que inicia en anacrusa al compás 15. (Fig. 67). Mientras que las notas que no están encerradas en círculo en la primera frase de la introducción, son aquellas que conforman la melodía contrastante en la Polifonía Latente antes mencionada.

La selección de las notas que conforman esta melodía responde a dos criterios: En primer lugar procuran un movimiento contrario a la otra melodía y en segundo lugar, se han seleccionado notas que conformen con la primera melodía, la escala pentáfona anhemitónica de la; esto corresponde entonces al IV grado del plan armónico, ya que la pieza se encuentra en mi menor, como se pudo apreciar en el Esquema Formal de este movimiento.

La segunda frase de esta introducción se encuentra en el compás 6, se trata de un patrón arpegiado característico del Aire Típico que lleva la denominación de estribillo, el cual en este caso tiene una sutil variación con respecto a lo tradicional.



Figura 68. Estribillo de Aire Típico con Variación

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Se puede observar en la figura de arriba el estribillo de aire típico en los compases 6 y 7, y como variación en el compás 9 se aumentan las notas re, mi, sol; en el número 12 se incorporan las semicorcheas de sol, la, la# y si; y finalmente en el compás 13 se aumentan las notas fa#, la y re#.

Entonces el primer tema aparece en el compás 14 con la denominación de A y está a cargo de las maderas en su primera parte (Fig. 67) y por los metales en su segunda parte en el compás 25 (Fig. 69).



Figura 69. Segunda Parte del Tema A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

A continuación, desde el compás 30, se vuelve a presentar el estribillo de Aire Típico de características arpegiadas a cargo del trombón primero, el cual presenta una variación melódica puesto que se fundamenta en un arpegio de 11ª (mi – sol – la) en lugar del anterior arpegio de mi menor. El vibráfono está retomando la línea melódica de la introducción pero ahora en una métrica diferente (3/4 en lugar de 6/8 – 9/8), dando así una textura de polifonía no imitativa de dos melodías diferentes.



Figura 70. Polifonía Entre Trombón y Vibráfono

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Luego aparece el segundo tema (**B**) en el compás 38, a cargo de los saxofones ahora en el sexto grado mayor (Do Mayor) de la tonalidad menor, pues el primer tema estaba en el primer grado de la tonalidad que es menor (mi menor), esto es una característica en la música ecuatoriana.

Figura 71. Tema **B** Sobre el VI Grado

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

La segunda parte del tema **B** está a cargo de los trombones y finalmente concluye este tema en el compás 59 con una variación melódica de la parte conclusiva del tema **A**, a cargo de las maderas inicialmente y luego se suman los metales, concluyendo con un tutti y retornando al primer grado.



Figura 72. Conclusión del Tema B con Variación de la Parte Final de A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica



Figura 73. Parte Conclusiva del Tema A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Nótese la variación melódica arriba mencionada, en los compases 59 – 60 de la Figura 72 las notas mi – re y re – si comparten la misma intervállica del compás 25 en la figura 73 con las notas do# - si y la – fa# (intervalos de segunda mayor descendente y tercera menor descendente respectivamente). Algo similar sucede en los compases 61 y 62, las notas re – do# y do# - la, sino que la intervállica en este caso corresponde a segunda menor y tercera mayor, es decir se utiliza una variación melódica con el uso de acortamiento interválico.

Toda la pieza se repite, con la excepción de la introducción y se concluye con una reaparición final del estribillo y una cadencia perfecta en los grados I-V7#-I.

67
Saxo Alto 1 *mf* *f* *ff*

67
Sax. Alto 2 *mf* *f* *ff*

67
Saxo Tenor 1-2 *mf* *f* *ff*

67
Saxo Barítono *mf* *f* *ff*

I V7# I

Figura 74. Final del 1º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

En conclusión, la forma de este movimiento es binaria con la inclusión de un estribillo entre los temas **A** y **B**.

El plan armónico general es el siguiente:

$$\left(\begin{array}{c} \text{Introducción} \\ \text{IV7 - I} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{A} \\ \text{I7 - V7 - I} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \text{Estribillo} \\ \text{I - IV - I} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{B} \\ \text{VI - I - VI} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \text{Estribillo} \\ \text{I - V7 - I} \end{array} \right)$$

En la siguiente figura se ilustra el plan armónico general de la introducción, debe anotarse que los instrumentos transpositores no han sido transpuestos en este caso y en los subsiguientes relacionados a Plan Armónico, usando lo que se conoce como *Concert Pitch* (Apel, 1950) con el fin de tener un mejor entendimiento de los grados armónicos.

The image displays a musical score for a symphonic band, specifically the 'General Harmonic Plan of the Introduction' (Plan Armónico General de la Introducción). The score is organized into two systems of staves. The first system includes parts for Saxo Tenor 1-2, Saxo Barítono, Trompeta Bb 1-2, Trompeta Bb 3, and Corno Fa 1-2. The second system includes parts for Saxo Tenor 1-2, Saxo Barítono, Trompeta Bb 1-2, Trompeta Bb 3, and Corno Fa 1-2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Dynamics include 'f' (forte) and 'IV7' (quinta y séptima). The score shows various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Figura 75. Plan Armónico General de la Introducción

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

En la figura de abajo se ilustra el plan armónico general del tema **A**, nótese que predominan los enlaces armónicos de quintas y cuartas, situación no muy común en la música tradicional ecuatoriana, que más bien se mueve con círculos de tercera.

Figura 76. Plan Armónico General del Tema A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

A continuación se muestra el plan armónico general del Estribillo en su segunda aparición, donde este se presenta variado melódicamente como se observó anteriormente (Fig. 70), nótese que también aquí predominan los enlaces armónicos de cuartas y quintas.

Figura 77. Plan Armónico General del Estribillo

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Más abajo se despliega el plan armónico del general del tema **B**, el cual se desarrolla sobre el contexto del VI grado, mayor en el caso de una tonalidad menor, mi menor como es el caso presente.

Figura 78. Plan Armónico General del Tema B

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Finalmente está el Estribillo en su tercera aparición, el cual se presenta similar que en su primera aparición, solo que hacia el final presenta la cadencia I – V7 – I para concluir.

Figura 79. Plan Armónico del Estribillo Final

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

La tonalidad de este movimiento es menor y predominan los enlaces armónicos de quintas y cuartas (como se ilustra en las figuras de arriba), situación no muy común en la música tradicional ecuatoriana, que más bien se mueve con círculos de tercera. La escala utilizada

es diatónica de tono menor natural, aunque en ciertos pasajes destaca la utilización de la escala pentafónica anhemitónica como en el tema **A** (Fig. 67), es decir aquella de cinco sonidos y sin medios tonos; esta dualidad tonal – pentafónica es particular en la música tradicional ecuatoriana, fenómeno que responde al mestizaje blanco – indígena.

Los contrastes se dan en la instrumentación, pues al aparecer los temas, estos son presentados con las maderas y su segunda parte por los metales, es decir un contraste tímbrico por familias instrumentales. También los contrastes se dan en los dibujos melódicos de los temas, ya que estos son de características ascendente - descendente.

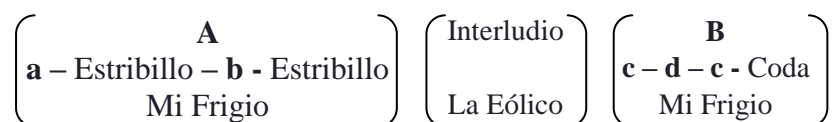
Obsérvese la figura 67, donde la melodía del Primer Tema despliega un movimiento ascendente desde la nota si (anacrusa al compás 15) hasta mi y luego desciende hasta la, seguidamente asciende desde mi hasta si y desciende hasta mi. También en la segunda parte del tema **A** (Figura 69) el movimiento de la melodía asciende entre los compases 26 y 27 desde fa# hasta do# y desciende para regresar al fa#, y entre los compases 28 y 29 sube desde fa# hasta mi para bajar de nuevo a fa#. De manera similar el Tema **B** asciende desde mi hasta do# y luego desciende a do#, esto se puede apreciar en el saxofón alto 1 en la Figura 71.

Otra contraposición está demostrada en la duración de los temas, el tema **A** dura 15 compases y el **B** dura 25 compases. Y finalmente están los modos, la parte **A** está en modo menor, mientras que la **B** está en mayor.

2.1.2 2º Movimiento

Rock Progresivo

Esquema Formal



Este movimiento inicia ininterrumpidamente a continuación del movimiento anterior, es decir con la indicación de *Attacca*, sin introducción propone el tema **a** en el compás 73,

éste es una variación de su homónimo del movimiento anterior, esta variación, de nuevo es con la utilización de la técnica de la polifonía latente, con las notas del tema A del Aire Típico, intercaladas por una melodía contrastante.

Obsérvese en la figura 80, las notas encerradas con círculo son aquellas que corresponden a la melodía del Tema A del precedente movimiento (Fig. 81), mientras que las notas que no se encuentran encerradas, son las que corresponden a la melodía contrastante que ha sido creada para conformar la polifonía latente de la que se habló más arriba, las notas de esta melodía fueron elegidas de tal manera que viajen en la misma dirección de la otra melodía y formando un camino gradual.

Con el propósito de facilitar la comparación de las dos melodías siguientes, El tema a del 2º Movimiento a cargo del saxofón alto está escrito en *Concert Pitch*, es decir sin transposición.



Figura 80. Tema a del 2º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica



Figura 81. Tema A del 1º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Este nuevo tema resultante es presentado por los saxofones en su primera parte y por las flautas más clarinete y pícolo en su segunda parte, todo sobre una base rítmico-armónica de Rock Progresivo en 12/8 en el Modo de Mi Frigio, cabe destacar que el bajo de esta sección será utilizado como protagonista posteriormente en este movimiento.

73 **Mi Frigio**

Flauta 1 *mf*

Flauta 2 *mf*

Fagot 1 *mf*

Clarinete Bb 1 *mf*

Clarinet Bb 2 *mf*

Batería *mf*

I ad 6 V 7 I ad 6 V 7 I ad 6 V 7 II 7 I 7 VI 7 II 7

Figura 82. Base rítmico-armónica de Rock Progresivo en 12/8

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Luego aparece como estribillo, una variación de su homónimo del movimiento precedente, esta variación además de ser rítmica es estructural, armónica y melódica, por cuanto presenta una homofonía disonante a siete voces y una melodía cambiante del arpeggio básico desde menor hacia aumentado, pasando por disminuido y mayor para regresar a menor; todo esto es expuesto por la mayoría de las maderas, trombones y bajos, con un patrón solístico de la batería con un carácter de Rock Progresivo.

The image displays a musical score for a 2nd Movement, featuring a variety of instruments including Flute, Piccolo, Clarinets, Trombones, Basses, and Drums. The score is divided into two systems, with measures 82-85 and 86-89. A red box highlights a specific measure in the Basses part.

Instrument List:

- Flauta 1
- Clarinete Pícolo
- Clarinete Bb 1
- Clarinete Bb 3
- Trombón 1-2
- Trombón 3
- Bajos
- Batería

Measure 82: The score begins with measure 82. The Flauta 1, Clarinete Pícolo, Clarinete Bb 1, and Clarinete Bb 3 parts are marked *mf*. The Trombón 1-2 part is marked *Solo 1°* and *mf*. The Trombón 3 part is marked *mf*. The Bajos part is marked *mf* and is highlighted with a red box. The Batería part is marked *mf*.

Measure 86: The score begins with measure 86. The Flauta 1, Clarinete Pícolo, Clarinete Bb 1, and Clarinete Bb 3 parts are marked *mf*. The Trombón 1-2 part is marked *mf*. The Trombón 3 part is marked *mf*. The Bajos part is marked *mf*. The Batería part is marked *mf*.

Measure 89: The score ends with measure 89. The Flauta 1, Clarinete Pícolo, Clarinete Bb 1, and Clarinete Bb 3 parts are marked *f*. The Trombón 1-2 part is marked *f*. The Trombón 3 part is marked *f*. The Bajos part is marked *f*. The Batería part is marked *f*.

Figura 83. Estribillo del 2º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Este Estribillo que inicia en el tercer tiempo del compás 82, es una variación rítmica del Estribillo del movimiento anterior ya que utiliza el mismo dibujo melódico pero con rítmica diferente.

Nótese en la siguiente figura que las notas del recuadro rojo son las mismas que aquellas en recuadro rojo del Estribillo del 2º Movimiento, sino que poseen una rítmica diferente.



Figura 84. Estribillo del 1º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

La variación también es estructural ya que si se la compara con el estribillo en su segunda aparición del movimiento precedente, se puede apreciar que éste está presente dentro de una polifonía a dos voces en el primer movimiento (Fig. 85).



Figura 85. Estribillo del 1º Movimiento (Polifonía a Dos Voces)

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Mientras que en el 2º Movimiento se encuentra dentro de una Homofonía a siete voces, con el acompañamiento solístico de la batería, como se puede ver en la figura 83 que se expone más arriba.

La variación también es armónica ya que en el Segundo Movimiento el estribillo presenta variaciones cambiantes del arpeggio básico desde menor hacia disminuido, mayor, aumentado y menor, además cada uno de estos arpeggios está armonizado con el respectivo acorde (menor, disminuido, mayor, aumentado, menor) con la adición de séptima, novena, onceava y trecena.

Obsérvese la figura 83 que se encuentra en Concert Pitch, en los compases 82 -83 los bajos realizan el arpeggio y la armonía a cargo de las otras voces corresponde a mi menor, 84 – 85 mi disminuido, 85 – 86 mi mayor, 87 – 88 mi aumentado y hacia el final del compás 88 regresa a mi menor.

Finalmente la variación es melódica ya que como se mencionó anteriormente, los bajos realizan el arpeggio modelo que va variando de menor a disminuido, mayor, aumentado y menor.

Surge el tema **b** que es una variante de su homónimo en el movimiento anterior, la polifonía latente continúa siendo el recurso de variación, intercalando las notas del tema B del Aire Típico con una melodía contrastante, que da un resultado de una melodía con un dibujo en zigzag y un cambio a 3/4 a partir del cuarto compás. La línea melódica de este tema es desarrollada por las maderas, siendo estas divididas a un tiempo por instrumento, con un cierto carácter de puntillismo, esta técnica es utilizada por dos razones, en primer lugar para facilitar la ejecución a los instrumentistas, ya que son líneas muy complicadas y rápidas, y en segundo lugar para resaltar una cierta tensión. Esto ocurre en los nueve primeros compases de este tema, con una textura de monodia acompañada con armonía disonante y ritmo de Rock Progresivo.

Obsérvese en la siguiente ilustración, hacia el compás 89, las notas encerradas en círculo del tema **b** son las mismas que las correspondientes al tema **B** del Aire Típico del precedente movimiento que se presenta en la ilustración subsiguiente.



Figura 86. Tema **b** del 2º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica



Figura 87. Tema **B** del 1º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

El criterio que se utilizó para seleccionar las notas de la melodía contrastante, aquellas que no se encuentran con círculo en la Figura 86 en esta Polifonía Latente, es el de formar un intervalo de séptima con respecto a la nota precedente. Esto se puede observar en la Figura 86, fijándose en cada nota que no está encerrada en círculo y su relación interválica (7ª descendente o ascendente) con respecto a la nota que le precede.

Hacia el compás 98 con fines de intensificar la tensión, la frenética melodía zigzagueante es ejecutada en homofonía a cuatro voces con armonía de quintas y de cuartas en su segunda parte (compases 101 – 104), con la inclusión homofónica de la batería.

Nótese en la siguiente figura, como la homofonía está distribuida tiempo por tiempo, por ejemplo en el primer tiempo del compás 98 la homofonía está entre pícolo, clarinete Bb 1, clarinete bajo y saxo alto 1; de similar manera va sucediendo con los otros tiempos pero con diferentes instrumentos. Esto crea una textura homofónica con tímbrica cambiante, con la adición de la batería, que es la única que está ejecutando la rítmica completa de la frase, siendo complementada por cada uno de los bloques a cuatro voces.

En cuanto a la armonía de quintas, se puede observar en la misma figura que se encuentra en Concert Pitch, que las quintas son superpuestas desde la nota más baja hacia la más aguda.

97 Furioso

Piccolo

97 Furioso

Flauta 1

97 Furioso

Flauta 2

97 Furioso

Fagot 1

97 Furioso

Fagot 2

97 Furioso

Clarinete Bb 1

97 Furioso

Clarinete Bb 2

97 Furioso

Clarinete Bb 3

97 Furioso

Clarinete Bajo

97 Furioso

Saxo Alto 1

97 Furioso

Sax. Alto 2

97 Furioso Solo 1ro

Saxo Tenor 1-2

97 Furioso

Batería

Figura 88. Homofonía a Cuatro Voces con Armonía de Quintas

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

La parte final de este tema utiliza una heterofonía a cuatro voces y cada una de ellas se encuentra duplicada en homofonía a distancia de un semitono, las cuatro voces duplicadas

son una variación distinta de los últimos compases del tema **b** del Aire Típico, estas variaciones corresponden a dos técnicas: Primero se aplican los Cuatro Estados Seriales que son: Original, Inversión, Retrógrado, e Inversión del Retrógrado (Sarmiento, 2007); en segundo lugar se emplea la imitación variada. Todo esto ocurre en una métrica de 12/8 a cargo de las maderas acompañadas por la percusión en estilo Rock Progresivo.

Para ilustrar lo mencionado arriba, se muestra en primer lugar la parte conclusiva del tema **b** del movimiento anterior, frase que es sometida a una variación melódica, por cuanto se introducen bemoles que producen un alargamiento interválico.



Figura 89. Parte Conclusiva del Tema **b** del 1º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Nótese en la partitura de abajo que corresponde al 2º Movimiento en Concert Pitch, como el pícolo ejecuta la misma melodía de la partitura anterior, pero con la inclusión de si bemol y la bemol, esto produce una sonoridad diferente a través de un alargamiento interválico.

Figura 90. Heterofonía a Cuatro Voces Durante el 2º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl

Suite Para Banda Sinfónica

En la partitura de arriba se puede apreciar cuatro pares de melodías que ejecutan una homofonía de dos voces a distancia de segunda menor, los cuatro pares son: Pícolo y flauta 1, fagot 1 y clarinete bajo, clarinete Bb 1 y clarinete Bb 3, finalmente saxofón alto 1 y saxofón tenor 1. Cabe anotar que las melodías en cuestión terminan en el segundo compás del compás 108.

Hablando de los Cuatro Estados Seriales y las Imitaciones Variadas, se debe considerar que la melodía principal está dividida en dos partes para este fin y corresponden a los Recuadros 1 y 2 en la figura de arriba. La parte del Recuadro 1 está sometida a una Heterofonía con el uso de los Cuatro Estados Seriales, mientras que aquella del Recuadro 2 experimenta una Heterofonía con el uso de Imitaciones.

Observando la Figura 90 se tiene que el pícolo y la flauta presentan el tema Original en esta sección. El clarinete 1 y clarinete 3 realizan la Inversión transportada y variada rítmicamente con respecto al Recuadro 1, mientras que con respecto al Recuadro 2 ejecutan una Imitación variada rítmicamente e interválicamente. El saxofón alto 1 y el saxofón tenor 1 presentan el Retrógrado transportado y variado rítmica e interválicamente

Y para terminar esta sección que ha sido denominada **A** como se muestra en el Esquema Formal al inicio de este sub-capítulo, reaparece la variación del estribillo del movimiento precedente, sino que ahora con una nueva variación rítmica. Esto se puede observar en el compás 108, a partir del tercer tiempo.

115 $\bullet = 165$ Improvisar Free Jazzrock F#min7/E B7sus4/E

Saxo Tenor 1-2

Trompeta Bb 1-2 *mf*

Trompeta Bb 3 *mf*

Trombón 1-2 Solo 1° *mf*

Bajos Solo Bajo Eléctrico *mf*

Teclado Perc. A7sus4/D Emin7/D A7sus4/D *mf*

Batería *mf*

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Da inicio la Sección **B** regresando al tempo inicial de este movimiento, se presenta el tema **c** a cargo de la sección baja de la banda, este bajo temático no es más que el bajo acompañante de **a** (compás 73), y se trata del material que se habló anteriormente que sería utilizado como protagonista.

A continuación aparece el tema **d** por cuenta del saxofón alto acompañado por bajo, vibráfono y percusión. Nótese que este tema ejecuta una polifonía imitativa con pequeñas variaciones interválicas con relación al bajo, para ilustrar esto se presenta la partitura de abajo en Concert Pitch, con el motivo de facilitar la comparación de notas entre saxofón alto y bajo, además de que al saxofón alto se lo ha transportado una 5ª descendente.

Compárese las notas del bajo con el saxofón alto, las seis primeras notas son las mismas pero con distinta rítmica y la séptima nota en ambos instrumentos, que se encuentran encerradas por círculos y unidas con una diagonal, son diferentes, esta es una variación interválica que tiene su razón simplemente por darle variedad sonora a la melodía del saxofón alto. En el compás 142 también ocurre lo mismo, es decir que la primera nota del saxofón no corresponde con la última nota del bajo en el mismo compás, el resto de notas son las mismas entre las dos líneas melódicas, solo difieren en el ritmo.



Figura 92. Polifonía Imitativa con Variación Interválica

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Seguidamente reaparece **c** con los bajos, pero ahora es respondido por el resto de instrumentos con un cluster de ocho notas, que se articula solo en los silencios del bajo temático, estas ocho notas son el *Set* de sonidos utilizados por los bajos; este ambiente produce una fuerte tensión que anuncia algo por venir.

151

Pic. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Fl. 1 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Fl. 2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Ob. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Fag. 1 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Fag. 2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Pic. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Bb 1 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Bb 2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Bb 3 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Ba. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Sax. Al. 1 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Sx. Al. 2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Sax. Ten. 1-2 *a 2* *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Sax. Bar. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Trp. Bb 1-2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Trpt. Bb 3 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cor. F 1-2 *a 2* *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cor. F 3 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tbn. 1-2 *a 2* *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tbn. 3 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tub. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Clb/B.E. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tecl. Perc. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tim. *En el aro* *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Perc. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Bat. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Figura 93. Tema **c** en Sección Baja, Respondido por Cluster de 8 Notas

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Nótese en la partitura de arriba como el bajo temático es respondido por el resto de la banda por el cluster de ocho sonidos que se nombró anteriormente, este cluster se articula solo cuando la melodía de los bajos tiene silencios, y es reforzado por la percusión, cencerro y platillo crash de la batería, en los pentagramas penúltimo y último respectivamente.

A continuación se muestra el Set de 8 notas que conforman el cluster en cuestión.



Figura 94. Cluster de 8 Notas Utilizado en Contraposición al Bajo Temático

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Entonces se presenta la Coda de este movimiento con un ritmo a cargo de la sección entera de la percusión, este ritmo de corcheas que es muy similar al del tema **c**, tiene esporádicos silencios de corchea, en donde se articula un cluster de cinco sonidos a cargo de todos los vientos y forman una melodía ligeramente puntillista, la cual es precisamente el motivo inicial del movimiento siguiente, presentado en un cluster homofónico. Hacia el final de la coda, se articula el cluster en un tutti y cada instrumento va desapareciendo gradualmente hasta que queda solo el clarinete bajo en un SI, que es la primera nota del siguiente movimiento.

161

Pic. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Fl. 1 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Fl. 2 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Ob. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Eag. 1 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Eag. 2 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Pic. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Bb 1 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Bb 2 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Bb 3 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Ba. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Sax. Al. 1 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Sx. Al. 2 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Sax. Ten. 1-2 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Sax. Bar. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Trp. Bb 1-2 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Trpt. Bb 3 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Cor. F 1-2 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Cor. F 3 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Tbn. 1-2 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Tbn. 3 *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Tub. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Euph. B.E. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Tecl. Perc. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Tim. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Perc. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

Bat. *mf* *Crescendo* *f* *Crescendo* *ff*

168 Pic. *Crescendo* *ff*

168 Fl. 1 *Crescendo* *ff*

168 Fl. 2 *Crescendo* *ff*

168 Ob. *Crescendo* *ff*

168 Fag. 1 *Crescendo* *ff*

168 Fag. 2 *Crescendo* *ff*

168 Cl. Fc. *Crescendo* *ff* *decrescendo*

168 Cl. Bb 1 *Crescendo* *ff*

168 Cl. Bb 2 *Crescendo* *ff*

168 Cl. Bb 3 *Crescendo* *ff*

168 Cl. Ba. *Crescendo* *ff* *decrescendo*

168 Sax. A1 1 *Crescendo* *ff*

168 Sax. A1 2 *Crescendo* *ff*

168 Sax. Ten. 1-2 *Crescendo* *ff*

168 Sax. Bar. *Crescendo* *ff*

168 Tpt. Bb 1-2 *Crescendo* *ff*

168 Tpt. Eb 3 *Crescendo* *ff*

168 Cor. F 1-2 *Crescendo* *ff* *decrescendo*

168 Cor. F 3 *Crescendo* *ff* *decrescendo*

168 Tbn. 1-2 *Crescendo* *ff*

168 Tbn. 3 *Crescendo* *ff*

168 Tub. *Crescendo* *ff*

168 Eb/B.E. *Crescendo* *ff*

168 Tecl. Perc. *Crescendo* *ff*

168 Tim. *Crescendo* *ff* *decrescendo*

168 Perc. *Crescendo* *ff*

168 Bat. *Crescendo* *ff*

Figura 95. Coda del 2º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Se puede observar en la partitura de arriba en Concert Pitch, que las notas del pícolo son las mismas que corresponden al tema **a** del siguiente movimiento presentado por el oboe, pero con diferente rítmica. Para ilustrar esto, se muestra a continuación el tema **a** del siguiente movimiento, de esta manera se lo puede comparar con la parte del pícolo en la figura de arriba. Para dicha comparación no hay que considerar las apoyaturas ornamentarias, además se debe notar que el pícolo en la partitura de arriba solo llega a articular hasta el segundo Si correspondiente al último compás de la partitura del oboe abajo expuesta.



Figura 96. Tema **a** del Siguiete Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Con respecto a la melodía ligeramente puntillista presentada en un cluster homofónico de la cual se habló anteriormente, esta se la puede apreciar en la Figura 96, considerando al pícolo como melodía principal, se puede notar que cada nota está armonizada con un cluster de cinco notas, teniendo a dos clusters o si se quiere dos acordes básicos. El primero está conformado por las notas: re, si, la, mi, fa (ordenadas descendentemente desde el pícolo). Y el segundo, que aparece cuando el pícolo articula el fa# (compás 162 por ejemplo) consta de las siguientes notas: fa#, mi, re, la, si. Esta armonía corresponde al V grado.

En conclusión la forma de este movimiento es binaria y consta de dos secciones con un Interludio intercalado, la primera parte se denomina **A** y corresponde a una micro forma binaria y la segunda llamada **B** que es ternaria.

Combina la armonización modal con la ausencia de tonalidad, como al inicio del movimiento donde destaca el uso del modo Mi Frigio (Fig. 82) y hacia el compás 98 donde se utiliza una homofonía a cuatro voces con armonía de quintas y cuartas en su segunda parte, produciéndose una ausencia de tonalidad (Fig. 88), o en el compás 105 en donde existe una heterofonía a cuatro voces, en donde cada una de las cuales se encuentra duplicada homofónicamente a distancia de un semitono, sin determinación tonal (Fig. 90).

Utiliza con amplitud las disonancias y no repara en resolverlas, como en el caso de la armonía de quintas (Fig. 88) donde un acorde de cuatro voces superpuestas en quintas queda sin resolución, o entre los compases 101 – 104 con armonía de cuartas. También hacia el final del compás 160, donde termina la frase con un cluster de ocho notas (ver Fig. 94) y no lleva a ninguna resolución tonal.

Como se observó anteriormente maneja con afán el cluster (Fig. 94 y 95) y un marcado estilo rítmico que siempre está reforzado por la batería, como se puede observar en algunos extractos de este movimiento. Es notorio el predominio de la sección de maderas, debido a su versatilidad para pasajes complicados, y utiliza material sonoro tanto del movimiento precedente como del actual y del siguiente, lo cual se pudo observar en las ilustraciones de partituras, dando como resultado un innegable principio de la economía en la composición y una unidad en la diversidad, además es sobresaliente el carácter frenético y tenso, característico del Rock Progresivo y que contrasta con lo sutil del siguiente movimiento que ya ha sido anunciado en este movimiento.

2.1.3 3° Movimiento

Fox Incaico – Jazz Rock

Esquema Formal

$$\left(\begin{array}{c} \mathbf{A} \\ \mathbf{a - b - a} \\ \text{Si Frigio} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{B} \\ \mathbf{a - b - c} \\ \text{Re Mixolidio} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{A} \\ \mathbf{a - b - a} \\ \text{Si Frigio} \end{array} \right)$$

Inicia inmediatamente a continuación del movimiento precedente con la indicación de *Attacca*, La Sección A tiene una muy breve introducción que demuestra claramente el patrón característico del Fox Incaico (Ver Fig. 45), es un *Adagio* en Modo Frigio con una melodía predominantemente pentafónica (Ver Fig. 96), con la excepción de una nota que corresponde al sexto grado, encerrada con un círculo en la siguiente figura; triste o si se quiere dulce, como se indica al oboe con anterioridad para su interpretación.



Figura 97. Escala Utilizada en Melodía Principal de la Parte A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

En la partitura de arriba se tiene la Escala Hexafónica utilizada por la melodía principal en esta Sección que se denomina A. Estando la pieza en Si Frigio, se tiene que las notas de dicha escala son si, re, mi, fa#, sol, la; siendo el sol la nota del sexto grado que se explicó más arriba. La nota do es aquella que completa el Modo Frigio Sobre Si, dicha nota no es utilizada en la melodía, pero sí en la armonía como se puede apreciar a partir del compás 186 a cargo del corno 2º, fagotes, clarinete Bb 3, etc.

El tema **a** es presentado por el oboe en el compás 176 siendo acompañado por el vibráfono y clarinete bajo, es de corta duración y se desarrolla entre el I y IV grados de Si Frigio como se ilustra a continuación con la partitura en Concert Pitch.

175 Dulce y libremente

Oboe *mp*

175

Clarinete Bajo *mp*

175 Vibráfono

Teclado Perc. *p* I IV 7 I

Figura 98. Tema a de la Sección A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

La marimba realiza una imitación por disminución rítmica para introducir el tema **b**(Compás 182), el cual está a cargo del pícorno, flauta y oboe, estando en el III grado y hacia el compás 184 pasa al VI grado mayor, lo cual representa un influjo de la armonía de la música ecuatoriana. Obsérvese lo expuesto en la siguiente partitura en Concert Pitch.

Figura 99. Tema **b** de la Sección A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Este segundo tema se sigue desarrollando a cargo de los saxofones, luego por las trompetas y cornos, clarinetes y saxofones y llega a un clímax con un tutti que presenta una textura de Monodia Acompañada en tres planos, esta melodía desciende tanto en dibujo melódico como en instrumentación, para retornar al tema **a**un tanto recortado y de regreso al I grado, a cargo de las flautas y clarinetes.

Se observa en la partitura de abajo en Concert Pitch, como el tutti presenta una textura de Monodía Acompañada donde el recuadro titulado Primer Plano corresponde a la melodía principal, el recuadro llamado Segundo Plano es el bajo acompañante y el recuadro nominado como Tercer Plano es la armonía acompañante. Hacia el final se tiene el reaparecimiento del tema **a** simplificado, sobre la armonía del I grado.

Bateria anuncia Jazzrock

Figura 100. Final de la Sección A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Ocho semicorcheas de la batería anuncian el advenimiento de una Segunda Sección denominada **B** (Fig. 100), que contrasta notoriamente con el Fox Incaico al ser un Jazz Rock, en esta sección toma importancia el bajo eléctrico ya que está realizando un bajo temático, cuyas notas son las mismas de la melodía principal del Fox Incaico (Tema **a**) pero con un ritmo diferente.

Para ilustrar esto se expone a continuación el bajo temático del Jazz-Rock y a continuación el tema **a** correspondiente a Fox Incaico, esto con el objetivo de verificar que las notas son las mismas en ambos casos, y solo difieren en el ritmo.



Figura 101. Bajo Temático de la Sección B

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica



Figura 102. Tema **a** (Fox Incaico)

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Sobre el bajo temático se desarrolla una melodía con carácter de improvisación en estilo Jazz Rock, esta melodía se ha escrito en tres partes, la primera designada para el saxofón tenor, la segunda para la trompeta y la tercera para el saxofón alto; cada una de las cuales corresponde a las partes **a** – **b** – **c** en correspondencia con la melodía del bajo que tiene relación con el precedente Fox Incaico, que es de donde proviene, pero ahora con una base rítmica y armónica de Jazz Rock.

En la partitura siguiente se observa el Tema **a** de la sección de Jazz-Rock, la melodía principal a cargo del Saxofón Tenor 1 fue escrita a manera de improvisación y con ciertos pasajes de síncope. La armonización responde a la preservación de los acordes correspondientes al modo propio de la pieza, en este caso el Re Mixolidio, además de la inclusión de las llamadas disonancias como son acordes de 7^a, 6^a, 4^a, 9^a.

También se puede apreciar un patrón característico de Jazz-Rock en la batería y la inclusión de las congas (en la línea de Timbal) y cencerro que corresponde a la influencia de la percusión latina en este género musical.

The image displays a musical score for a Jazz-Rock piece, specifically 'Tema a'. It is divided into two systems of staves. The first system (measures 204-210) features a Saxophone Tenor 1-2 solo, with other instruments providing harmonic support. The second system (measures 210-216) continues the ensemble. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mp, mf, f). Chord symbols are prominently displayed above the Timbale and Percussion staves, indicating the harmonic structure. The instruments listed on the left include Sax. Ten 1-2, Sax. Bar., Trp. Bb 1-2, Clb/B.E., Tecl. Perc., Tim., Perc., and Bat. (Drums).

Figura 103. Tema **a** de Jazz-Rock

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

De igual manera, abajo se presenta en la partitura en Concert Pitch el Tema **b** del Jazz Rock a cargo de la trompeta, con las mismas características del tema anterior.

Figura 104. Tema **b** de Jazz-Rock

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Finalmente, abajo se presenta en la partitura en Concert Pitch el Tema **c** del Jazz Rock a cargo del saxofón alto 1, con las mismas características de los dos temas anteriores.

216

Clarinete Pícolo *p*

Clarinete Bb 1 *p*

Clarinet Bb 2 *p*

Clarinete Bb 3 *p*

Saxo Alto 1 *f*

Sax. Alto 2

Saxo Barítono

Trompeta Bb 1-2

Bajos

16 IV7 V17 17 V7 IV7 IV6 19

Timbales

Percusión

Batería

The image displays a musical score for a piece titled 'Tema c de Jazz-Rock'. The score is written for a large ensemble, including Clarinete Pícolo, Clarinete Bb 1, Clarinet B-2, Clarinete Bb 3, Saxo Alto 1, Sax. Alto 2, Saxo Tenor 1-2, Saxo Barítono, Bajos (Basses), Teclado Perc (Percussion Keyboard), Timbales, and Percusión (Percussion). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a complex, syncopated rhythm and a mix of melodic and harmonic elements. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ff y crescendo*. The piece concludes with a final chord in the VI degree, as noted in the accompanying text.

Figura 105. Tema c de Jazz-Rock

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Se puede notar en la partitura de arriba que esta sección termina en el VI grado y no en el I, sin confirmar totalmente el Modo Mixolidio, en todo caso podría interpretarse este acorde como un D6/B, es decir un I grado con la 6ª al bajo.

Con respecto a la melodía de los tres temas expuestos, cabe decir que ésta más bien tiene un carácter de improvisación, como es característico en este tipo de música, en otras palabras es una improvisación escrita que se ha dividido en tres partes solo con el fin de dar variedad tímbrica, ya que podría haberse escrito toda la melodía para un solo instrumento.

Una indicación de D.S. al Coda indica la re-exposición exacta de la primera sección correspondiente al Fox Incaico, resultando en consecuencia una forma ternaria **A – B – A** del movimiento completo.

Para concluir, el plan armónico general es el siguiente:

$$\left(\begin{array}{c} \mathbf{a} \\ \text{I - IV7 - I} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{A} \\ \mathbf{b} \\ \text{III - IV7} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{a} \\ \text{I7 - IV7 - I7} \end{array} \right) \quad \left(\begin{array}{c} \mathbf{a} \\ \text{I7 - V} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{B} \\ \mathbf{b} \\ \text{II7 - I6} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{c} \\ \text{I6 - VI7} \end{array} \right) \quad \left(\begin{array}{c} \mathbf{a} \\ \text{I - IV7 - I} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{A} \\ \mathbf{b} \\ \text{III - IV7} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \mathbf{a} \\ \text{I7 - IV7 - I7} \end{array} \right)$$

- El Plan Armónico General del Tema **a** de la Sección **A** se puede observar en la Figura 98, del Tema **b** en las Figuras 99 y 100, y del Tema **a** recortado en la Fig. 100 también.
- En cuanto a la Sección **B**, el Plan General Armónico del Tema **a** se puede apreciar en la Fig. 103, del tema **b** en la Fig. 104, y del Tema **c** en la Fig. 105.
- Finalmente la re-exposición de **A** es idéntica a la del inicio.

Como se puede apreciar es un esquema simétrico, contrastante a nivel macro tanto como en micro. A nivel armónico también está presente el contraste, ya que la parte **A** se encuentra en el Modo Frigio sobre Si, mientras que la parte **B** corresponde a un Modo Mixolidio sobre Re, y finalmente **A** se re-expone idénticamente. En cuanto al género musical, **A** presenta un género ecuatoriano como es el Fox Incaico y **B** un género Anglosajón como lo es el **Jazz Rock**, manteniendo el *sincretismo sucesivo*.

Con respecto a la instrumentación, **A** llega a utilizar la banda entera, mientras que **B** más bien es de carácter camerístico. Y finalmente, el punto de unidad se encuentra definitivamente en el material sonoro, pues **B** toma prestado el material de **A** para darlo otro tratamiento, reafirmando de nuevo el criterio de la unidad en la diversidad y la economía en la composición.

2.1.4 4º Movimiento

Música Contemporánea – *Nothing que Ver?*

Esquema Formal



Con la indicación de *Attacca* inicia este movimiento directamente y sin introducción con el tema **A**, presentado por la flauta y con un carácter un tanto jocoso, además de un estilo *minimalista* donde un motivo corto y repetitivo va desplazándose temporalmente. Este tema es acompañado a manera de *puntillismo* por el vibráfono, clarinete, marimba y fagot, instrumentos que producen una segunda menor con la flauta, cada cual en distinto punto melódico. Se puede observar lo expuesto en la siguiente figura.

The musical score for Figure 106 is a page from a score for a symphonic band. It features five staves: Fl. 1 (Flute 1), Fag. 1 (Bassoon 1), Cl. Bb 1 (Clarinet in Bb 1), Tecl. Perc. (Keyboard Percussion), and Perc. (Percussion). The score is in 2/4 time, marked 'J = 90'. The key signature has one flat (Bb). The Fl. 1 staff starts at measure 225 with a melody marked 'mf'. The Fag. 1 staff starts at measure 226 with a melody marked 'mf'. The Cl. Bb 1 staff starts at measure 225 with a melody marked 'mf' and includes a 'Solo 1º' section. The Tecl. Perc. staff starts at measure 225 with a melody marked 'mf' and includes a 'Vib.' section. The Perc. staff starts at measure 226 with a melody marked 'mf' and includes a 'Mar.' section. The score is characterized by repetitive, rhythmic patterns in the woodwinds and percussion, typical of minimalist and punctillist styles.

Fig. 106. Minimalismo, Puntillismo, Armonía en 2ª's menores

Fuente: Levoyer Raúl

Suite Para Banda Sinfónica

Luego desaparece la flauta para dejar a los instrumentos acompañantes más el tambor con una versión simplificada del tema, que luego desemboca en una versión consonante del mismo dentro del *Modo Lidio sobre Si bemol* y con la adición de más instrumentos para reposar en un acorde consonante mayor, que contrasta con la disonancia antes expuesta (Fig. 107). Esta sección está denominada como Poli-estilista ya que se utilizan tres estilos musicales, estos son: *Minimalista, Puntillista, Modal*.

Figura 107. Modo Lidio Sobre Si bemol

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Sigue un compás de silencio en donde el director pide aplausos al público, pero inmediatamente regresa hacia los músicos y continúa dirigiendo la ejecución de un cluster de 12 semitonos en fortísimo, esto anuncia la llegada de **A'** que es una heterofonía a siete voces y siete modos distintos, estas voces son seis distintas variaciones de de una variación de **A**, es decir que **A** no es el original, sino una de las variaciones.

La siguiente partitura en Concert Pitch muestra en el compás 240 el cluster de 12 semitonos del que se citó anteriormente, este cluster desciende desde el Si bemol del pícorno hasta el Do del trombón 3º.

A partir del compás 241 se observan las siete melodías distintas, donde la *original* es ejecutada por el vibráfono. El resto de melodías está presentando una variación distinta del *original*, dichas variaciones comprenden recursos como: Alargamiento / acortamiento interválico, transposición, variación rítmica, retrógrado, disminución rítmica, inversión; las cuales se encuentran indicadas con texto dentro de la partitura abajo expuesta.

En relación a los distintos modos, se puede apreciar que todas las voces tienen la misma armadura (un bemol, aparte de encontrarse la partitura en Concert Pitch), pues esto responde a la razón de facilitar la lectura para instrumentistas y director, teniendo entonces cada voz en distinto modo con el uso de accidentes transitorios. Se produce entonces una Poli-modalidad, y Poli-rritmia ya que cada una de las siete melodías tiene una rítmica diferente, todo esto de acuerdo a lo expuesto en el esquema formal de este movimiento.

De esta manera, el vibráfono presenta el motivo *original* en el Modo de Re Eólico menor, la flauta 1ª se encuentra en Si Locrio con re bemol como nota extraña con el fin de mantener el intervalo de 4ª aumentada como característica del original, el oboe presenta su variación sobre La Frigio, el fagot 1º se encuentra en Do Mixolidio con la bemol como nota extraña también para mantener la característica de la 4ª aumentada, el clarinete 1º en Si bemol Lidio con re bemol como nota extraña, el clarinete bajo en La bemol Mixolidio con un si bemol becuadro transitorio, y la trompeta 1ª en Do# Eólico.

240

Pic. *mf* *f*

Fl. 1 *mf* *f* Variación por Alargamiento Intervalico, Transposición y Variación Rítmica

Fl. 2 *mf* *f*

Ob. *mf* *f* Retrógrado del Original y Variación Rítmica

Fag. 1 *mf* *f* Variación por Disminución Rítmica y Transposición

Fag. 2 *mf* *f*

Cl. Pic. *mf* *f*

Cl. Bb. 1 *mf* *f* Variación Rítmica, Acortamiento Alargamiento Intervalico y Transposición

Cl. Bb. 2 *mf* *f*

Cl. Bb. 3 *mf* *f*

Cl. Ba. *mf* *f* Inversión del Original con Variación Intervalica, Transposición y Variación Rítmica

Sax. Al. 1 *mf* *f*

Sx. Al. 2 *mf* *f*

Sax. Ten. 1-2 *mf* *f*

Sax. Bar. *mf* *f* Variación Rítmica y Transposición

Trp. Bb. 1-2 *mf* *f*

Tpt. Bb. 3 *mf* *f*

Cor. F. 1-2 *mf* *f*

Cor. F. 3 *mf* *f*

Tbn. 1-2 *mf* *f*

Tbn. 3 *mf* *f*

Tub. *mf* *f*

Cb/B.E. *mf* *f*

Tecl. Perc. *mf* *f* Motivo Original

Tim. *mf* *f*

Perc. *mf* *f*

Figura 108. Cluster de 12 Semitonos y Heterofonía a 7 Voces

Aparece ahora la sección **B**, la cual es una heterofonía a 12 voces y 12 tonos diferentes, siendo estos los 12 temas principales de toda la obra que se encuentran reunidos simultáneamente, son 12 ya que corresponden a los seis géneros presentes en la obra, es decir a razón de dos temas por género, además está presente la batería con un patrón virtuosístico de doble bombo en semicorcheas y tresillos en los toms, tambor y platillos.

En la siguiente partitura en Concert Pitch se puede observar los 12 temas expuestos durante la heterofonía a 12 voces, donde todos los temas ahora se encuentran en métrica de 4/4, considerando que algunos de ellos se encontraban en otra métrica, a continuación se desglosa el detalla de cada uno de ellos para ser observados en la partitura:

1. El pícolo está presentando el Estribillo de Aire Típico correspondiente al 1º Movimiento, con la diferencia de que en esta sección se encuentra en métrica de 4/4 y no en 3/4, se lo puede entonces comparar con el pícolo mismo en el compás 6 de la partitura general.
2. Un semitono por debajo de lo anterior, el oboe está ejecutando el Tema **A** del 1º Movimiento (Aire Típico) que antes estaba en $\frac{3}{4}$ y ahora se ha transportado una 5ª Aumentada hacia abajo, para la comparación, al Tema **A** se lo puede encontrar en el mismo oboe desde el compás 14 de la partitura general.
3. Un medio tono más abajo, el clarinete Bb 1º presenta el Tema **a** del 2º movimiento (Rock Progresivo), con la diferencia de ya no está en 12/8 y ha sido transpuesto una 3ª menor hacia arriba, al tema original se lo puede observar en el compás 73 a cargo del saxofón alto 1º.
4. Un semitono hacia abajo, el clarinete pícolo está tocando el tema **c** del 2º movimiento (Rock Progresivo) que antes se encontraba en 12/8 y ahora se encuentra una 6ª Mayor hacia arriba, para compararlo con esta variación, se lo puede revisar en el compás 131 a cargo del fagot.

5. Continuando con el descenso por medio tono, se tiene al saxofón alto 1° interpretando el Tema **a** de la Sección **A** (Fox Incaico) del 3° Movimiento, este se encuentra ahora una 2ª Mayor hacia abajo y rítmicamente desplazado, pues ahora empieza en el primer tiempo del compás, mientras que antes iniciaba en el 3° pulso. A este se lo puede comparar con su original en el compás 176 a cuenta del oboe.
6. Medio tono por debajo de lo anterior, el vibráfono ejecuta la segunda frase del Tema **b** de la Sección **A** (Fox Incaico) del 3° Movimiento, estando ahora transportado una 5ª perfecta hacia abajo. Se lo puede comparar con el original a cargo de la 1ª trompeta en el compás 189.
7. Un semitono más abajo, el saxofón tenor 1° ejecuta el Tema **a** de la Sección **B** (Jazz-rock) del 3° Movimiento, encontrándose ahora transpuesto una 2ª menor ascendente y con aumentación rítmica, es decir con figuras de mayor duración. Se lo puede comparar con su original que se encuentra interpretado por el mismo saxo tenor 1° en el compás 204 del Score General (Partitura General).
8. Continuando con el descenso por medios tonos, el fagot 1° interpreta el Tema **b** de la Sección **B** (Jazz-rock) del 3° movimiento, con la variante de estar sometido a aumentación rítmica, acortamiento / alargamiento interválico y desplazamiento rítmico, ahora inicia en el primer tiempo del compás en vez del cuarto. Se lo puede comparar con su original en el compás 212 por cuenta de la trompeta 1ª.
9. Siguiendo con el descenso preestablecido, el trombón 1° presenta el tema de **A''**(Rock Progresivo) del 4° Movimiento, este es el tema minimalista de **A** transportado una 2ª Aumentada descendente y variado rítmicamente, a cargo de las voces bajas de la banda y en un contexto rítmico-armónico de Rock Progresivo apoyado por la percusión, de lo cual se tratará con posterioridad en este sub-capítulo. Aquí el trombón 1° lo presenta idéntico a **A''** en donde también está a cargo del trombón 1° desde el compás 269.
10. A continuación en el camino descendente por semitonos, el saxofón barítono interpreta el Motivo Original de **A'** (Heterofonía a siete voces), sometido a una

augmentación rítmica y transposición de 5ª perfecta descendente. Se lo puede comparar con el compás 241 a cargo del vibráfono.

11. Durante el penúltimo peldaño en este descenso cromático se encuentra la tuba ejecutando el tema **A** del 5º movimiento (Bomba-albazo), siendo sometido a una variación métrica ya que se encuentra en 4/4 en vez de 12/8, y transposición descendente de una 4ª perfecta. Se lo puede comparar con su original en el compás 381 a cuenta de la 1ª trompeta.
12. Finalmente, ya alcanzado el total cromático, están los bajos interpretando el Tema **B** del 5º Movimiento, experimentando una variación en la métrica al estar ahora en 4/4, y una transposición descendente de 7ª Mayor. Se lo puede comparar con su original en el compás 393 por cuenta de los saxofones.
13. También se puede apreciar la batería con un patrón virtuosístico de doble bombo en semicorcheas y tresillos en los platillos, toms y tambor.

Figura 109. Heterofonía a 12 Voces

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Continúa la sección **C** que es un recurso de la música aleatoria, en donde a todos los músicos se les pide que elijan las notas a su gusto, procurando un dibujo melódico en zigzag, pero respetando el ritmo escrito, lo cual produce una homofonía clusteriana aleatoria, el ritmo escrito corresponde a una frase hablada que será utilizada más adelante en este movimiento (Véase la figura 50).

En el extracto de abajo se muestra el texto de dicha frase que condiciona el ritmo para esta sección.

261 $\text{♩} = 80$ Ritmo obligado, notas ad libitum procurando un dibujo melódico en zig zag.

Piccolo *ff* Da mas y ca ba lle ros us te des pro ba ble men te sees ta rán pre gun tan do ¿Qué tie ne que ver es ta par te

263 de la o bra con el res to? A pa ren te men te na da pe ro en rea li dad tie ne mu cho que ver. En

266 es ta sec ción de la pie za seen cuen tran reu ni dos los do ce te mas prin ci pa les de to da la o bra. Pres ten mu chaa ten ción.

Figura 110. Texto correspondiente a la Sección Aleatoria

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

A continuación viene **A''** en el compás 269, que es el tema **A** transportado y con una ligera variación a cargo de las voces bajas de la banda y en un contexto rítmico-armónico de Rock Progresivo apoyado por la percusión (Mírese la Fig. 51).

Sorpresivamente surge un Sanjuanito durante dos compases, el cual es una variación rítmica del tema **A** del siguiente movimiento que es una Bomba-albazo, es decir que desde ya se anuncia el último movimiento de la Suite (Fig. 111).

Figura 111. Motivo de Sanjuanito Durante el 4º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

En la partitura de abajo se observa el Tema A del siguiente movimiento, a cargo de la trompeta 1ª, nótese que son las mismas notas de la trompeta 1ª en la partitura de arriba, pero con distinto ritmo.

Figura 112. Tema A del Siguiendo Movimiento (Bomba-albazo)

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Reaparece **A''** pero ahora acompañando a la frase hablada que fue citada en el párrafo anterior, dicha frase, como ya se dijo, corresponde con el ritmo de **C** y dice así:

Damas y caballeros, ustedes probablemente se estarán preguntando: ¿Qué tiene que ver esta parte de la obra con el resto? Aparentemente nada, pero en realidad tiene mucho que ver. En esta sección de la pieza, se encuentran reunidos los 12 temas principales de toda la obra, presten mucha atención.

Se da paso así a la parte **B'**, la cual corresponde a la heterofonía a 12 voces con los 12 temas principales de la obra y en 12 tonalidades diferentes, sino que ahora con una *sección de actuación*, aquí los instrumentistas que no tocan empiezan a actuar como si estuviesen en el momento de calentamiento, donde cada cual está realizando cualquier actividad como, hablar, bromear, leer, usar el teléfono celular, salir del escenario, etc., además en esta parte el director sale del escenario y quienes están tocando lo hacen sin dirección y tienen la indicación de variar libremente su parte.

Esta sección está ubicada dentro de la expresión artística denominada *Multimedia*, término que se refiere a interpretaciones simultáneas de música en vivo con otros medios artísticos de expresión como actuación, parlamentos, música grabada o electrónica, danza, iluminación, video, diapositivas, etc. (Latham, 2008)

En la figura de abajo se puede entonces ver como unos instrumentistas están ejecutando las melodías correspondientes a la *Heterofonía* a doce voces antes expuesta, y otros en cambio tienen la indicación de *Actución*, también se puede apreciar la indicación que los instrumentistas tienen para variar su melodía asignada.

SECCIÓN DE ACTUACIÓN SIN DIRECTOR (EL DIRECTOR SE RETIRA FUERA DEL ESCENARIO)

301 *mf*

301 **Sección de Actuación:** Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad (excepto la de tocar su instrumento).

301 **Sección de Actuación:** Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad (excepto la de tocar su instrumento).

301 A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

301 *mf* *mf*

301 A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

301 *mf* *mf* 3

301 **Sección de Actuación:** Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad (excepto la de tocar su instrumento).

35 *mf*

35 ento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

35 ento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

35 ento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

35 ento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Figura 113. Heterofonía a 12 Voces y Actuación

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Transcurridos unos pocos minutos de esto, duración que estará a discreción del clarinetista 3º y el trompetista 2º, a quienes se les ha designado en su partitura la siguiente tarea, el baterista que estaba tocando en fortísimo es retirado a la fuerza después de haber sido advertido por sus compañeros (los dos antes mencionados), de todos modos, el regresa a tocar más fuerte hasta hacer callar a todos.

El argumento del *Ensayo Actuado* ha sido escogido como una postura *Cultural-Política* del compositor de cara al protocolo de la música académica, la autoridad establecida y la idiosincrasia del músico instrumentista del sector público, utilizando una *Parodia* con el fin de minimizar estos elementos de comportamiento social oficialista.

Este es el momento de la sección **D**, la cual es un diálogo entre los instrumentistas en donde se discute ensayar lo que el director había encargado, un grupo está de acuerdo en hacerlo, mientras que otros piensan que no, ya que ésa es función del director, a la final ensayan algo pero cada cual en distinto tono y con más discrepancia verbal, entonces el director regresa corriendo para dirigir el último movimiento.

En conclusión, la forma de este movimiento corresponde a la *Forma Momento*, es aquella en donde ninguna sección es prioritaria, cada una es una unidad en sí y el orden es irrelevante (Latham, 2008).

Con relación a la armonía se tiene el uso de varios tratamientos como ya se vio anteriormente, estando de acuerdo al Poli-estilismo (ver figuras 106 – 113). En ciertas secciones hay una saturación de ritmos y melodías que da como resultado una notoria pérdida del ritmo, la cual incluso es pedida por el compositor en la partitura, existe un vasto uso de la heterofonía y la polifonía en masa (Figuras 108– 109), es importante el uso de la actuación con la utilización de la sátira y reina la búsqueda del desorden y la estridencia sonora, pero dentro de todo este caos, existe una unidad temática que se ve afirmada en la reunión simultánea de todos los movimientos de la obra (Figura 109).

2.1.5 5º Movimiento

Bomba - albaço

Esquema Formal

Introducción	A	Estribillo	B	Interludio	Codetta
La Dórico	Mi Dórico	La Dórico	Mi Eólico	La Dórico – Mi Eólico	La Dórico

Con el mismo criterio de toda la obra, entre movimientos no existe pausa con el fin de acentuar los contrastes, finalmente inicia el último movimiento en el compás 371 con una introducción a cargo de la percusión y el contrabajo que presentan un patrón de bomba muy similar al albazo, el cual tendrá la función de estribillo.

En la partitura de abajo se puede ver como el patrón rítmico armónico de las dos marimbas es similar al del albazo que se encuentra en la Figura 59; también se puede observar los bajos en esta partitura, como son similares, en los dos primeros tiempos, al patrón básico del Albazo (Figura 60); por su lado las congas ejecutan un patrón característico de la Bomba, en donde la quinta corchea es enfatizada con el símbolo de parche abierto “o”, estando acorde con el patrón básico de la Bomba que se expone en la Figura 58; finalmente en la parte de la batería, el bombo (primer espacio de la clave de percusión) también refuerza esa quinta nota, articulándola como negra.

The image shows a musical score for the introduction of the 5th movement, starting at measure 371. The score is written for five parts: Bajos (Bass), Teclado Perc. (Keyboard Percussion), Timbales (Congas), Percusión (Marimba), and Batería (Drums). The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *mf*. The score is divided into five measures, each containing a measure number (371, 372, 373, 374, 375) and a rehearsal mark (17). The percussion parts (Congas, Marimba, and Drums) feature a rhythmic pattern that is similar to the Albazo pattern, with the fifth note of the measure being emphasized. The Bass part also features a similar pattern. The Keyboard Percussion part plays a continuous rhythmic pattern.

Figura 114. Introducción del 5º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Continuando con la Introducción, se suma una melodía con los saxofones, la cual pasa a la marimba, todo esto en el I grado de La Dórico, obsérvese la siguiente partitura.

Figura 115. 2ª Parte de la Introducción al 5º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Esta melodía que se expone arriba es una variación del Tema A que está por venir, se trata del retrógrado de dicho Tema, para verificar esto se puede observar en el 1º Recuadro de arriba, leyendo de derecha a izquierda como el saxo alto 1º realiza el retrógrado del Tema A que más abajo será presentado, sino que transportado una 5ª hacia abajo. En el 2º Recuadro del saxofón alto se puede apreciar que este motivo en cambio es una variación por Aumentación Rítmica de la respuesta que el saxo barítono hace a la frase (3º Recuadro), o también se puede entender como una reafirmación de las tres últimas notas del 1º Recuadro.

Aparece ya el tema A por cuenta de las trompetas y cornos, luego por los clarinetes en el compás 383, seguidamente por la marimba con un contrapunto del pícolo hacia el compás 385, diálogo que es reprisado por el gran tutti. Todo esto ocurre en el I grado de Mi Dórico, aunque la armadura solo tiene un sostenido (Fa #), el segundo sostenido (Do #) se lo designa transitoriamente. Esto se puede observar en la partitura general (compás 381), ya que la partitura expuesta abajo no está en Concert Pitch.

Como ya se expuso dos párrafos más arriba, el Tema A corresponde al *Original* que ha sido expuesto como *Retrógrado* por el saxofón alto 1 durante la introducción, para apreciar esto, se puede hacer una comparación entre las dos figuras anteriores.

Como recurso de variación, se puede ver en la siguiente partitura como el Tema A es presentado por la marimba con un contrapunto del pícolo durante el compás 385. Durante el compás 384 se utiliza la métrica de 3+3+3+4/8 solo para dejar que la anacrusa del pícolo suene sola

Figura 117. Tema A del 5º Movimiento Más Contrapunto de Pícolo

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Reaparece entonces el estribillo a cargo de la marimba, sino que ahora se presenta enriquecido con una imitación polifónica a cargo de las trompetas y los bajos. Obsérvese esto en la siguiente partitura en Concert Pitch.

Figura 118. Estribillo Enriquecido con Polifonía Imitativa

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Cabe destacar que la imitación también estuvo presente en el tema A, por ejemplo en el compás 382 (4º tiempo) el píkolo, flauta, oboe, tuba, bajos y batería imitan la última célula del Tema **A** de las trompetas y cornos.

Los saxofones presentan el tema **B** entre los grados V7 – I7– IV7 de Mi Eólico, que luego lo desarrollan algunas maderas y metales, con imitaciones que aprovechan los silencios del tema. Mírese el detalle en la siguiente ilustración en Concert Pitch, en donde el Tema **B** está encerrado con un óvalo, las variaciones con rectángulo y los grados entre las 2 marimbas (Tecl. Perc. y Perc.). Obsérvese también en el penúltimo compás, la marimba tiene un do natural y la armadura un fa#, conformando entonces un Mi Eólico.

Figura 119. Tema **B** del 5º Movimiento

189

Reaparece **A** con diferente instrumentación, además de una variación rítmica y armónica y manteniendo las imitaciones. Se puede ver en la partitura de abajo en Concert Pitch, que el tema **A** encerrado en un óvalo, tiene las mismas notas que su original (Fig. 116) pero con distinta rítmica, en este caso la melodía empieza con negras y no corcheas como antes. La variación armónica se refiere a que el tema está ahora armonizado en homofonía por quintas y cuartas (el corno 3º está subido una octava para evitar muchos cortes adicionales), mientras que en su original la armonización era por terceras y cuartas (compás 381).

La instrumentación varía en la sección baja, pues ahora se incrementa trombón 3º y saxofón barítono en lugar de contrabajo. También en la línea de la sección baja se ha sustituido la nota La por el Sol (compás 381) para reforzar la armonía por cuartas. Finalmente, se puede observar encerradas en rectángulo las imitaciones que se hace a la última célula del tema, se aprecia que la batería también realiza la imitación.

Figura 120. Tema A Variado

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Regresa el estribillo con los metales pero con un recurso de comedia musical, en donde se pide a los instrumentistas ejecutar desafinado y a destiempo (Fig. 121).

Figura 121. Estribillo Variado por Comicidad

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Hacia el compás 413 se repite la polifonía del estribillo pero con otra instrumentación, siendo esta la siguiente: Flautas, oboe, fagot 1º, clarinete pícoto, clarinetes 1-3, saxofones altos, toda la sección de los metales y los bajos. Esto contrasta con la anterior aparición donde solo intervenían tres instrumentos (véase la Figura 118).

Se da paso a **Ben** el compás 415 en un dúo a cargo del oboe y clarinete pícoto, con los metales contestando y luego las maderas haciendo lo mismo. Para concluir esta sección de variación, regresa el tema de la introducción que se observó en el recuadro de la figura 115, pero ahora en tutti hacia el compás 424.

Hay una tercera aparición de los dos temas y estribillo, pero ahora con polifonía imitativa entre marimba, bajo y vibráfono para el tema **A**. En la partitura de abajo se muestra dicha polifonía, donde la marimba (teclado Perc.) presenta el tema original, el bajo y el vibráfono lo hacen una 5ª hacia abajo pero con distintas rítmicas.

Figura 122. Polifonía a Tres Voces del Tema A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Luego entre saxofones altos, trompetas, clarinetes y trombones para el estribillo hacia el compás 434 y entre saxofón alto, trompeta y marimba para el Tema B. En la siguiente partitura en Concert Pitch, se muestra la Polifonía sobre el Tema B donde el saxofón alto 1º presenta el original en anacrusa al compás 436, la trompeta 1ª lo ejecuta una 4ª hacia arriba y la marimba (Tecl. Perc.) en el tono original pero una versión simplificada. También se puede ver que en el último compás se realiza una reiteración variada rítmicamente del final de la frase.

Figura 123. Polifonía a Tres Voces del Tema B

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

A continuación viene como interludio una sección de improvisación en dos partes, se puede observar en la partitura de abajo la primera, a cargo de la marimba en el modo de La Dórico, sobre la base de percusión y bajo en un patrón afro cubano-ecuatoriano. Después de la improvisación, en el último compás de esta partitura, se articula un motivo simplificado del tema **A** en tutti, para verificar esto se puede ver que las notas del pícolo son las mismas en la primera parte del tema **A** (Fig. 116), estas son: si, do#, re, mi, re, mi, do#, mi, re; pero con distinta rítmica.

195

Figura 124. Improvisación de Marimba

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

La segunda improvisación por cuenta del saxofón alto en Mi Eólico o mi menor, con las mismas características de la anterior y a continuación, en el último compás de la partitura abajo expuesta, se presenta un motivo simplificado de **B** en tutti también, al cual se lo puede comparar con la figura 119, teniendo que aquí se usa las mismas notas de la primera parte del Tema **B** pero con distinta rítmica.

[illegible]

Figura 125. Improvisación de Saxofón Alto

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Finalmente se hace una re-exposición de la segunda parte de la introducción, **A**, estribillo, **B**, y como codetta la melodía inicial de la introducción en un tutti distribuido en tres planos básicos, como son melodía, bajo y armonía, todo esto en el modo de La Dórico que se presenta a continuación en Concert Pitch.

477

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb. 1

Cl. Bb. 2

Cl. Bb. 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb. 1-2

Tpt. Bb. 3

Cor. F. 1-2

Cor. F. 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Ch./B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

mf

I⁷ I⁷ I⁷ VI⁷ V⁷ I⁷

Figura 126. Codetta del 5º Movimiento

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

Para concluir, este movimiento tiene una forma binaria con la inclusión de una Introducción, un Estribillo y una Codetta, esquema que se expuso al inicio de este sub-capítulo.

El plan armónico general es el siguiente:



La introducción se presenta en el I grado de La Dórico, esto se puede observar en las figuras 114 y 115. El tema A está en el I grado de Mi Dórico, como se puede observar en la siguiente partitura en Concert Pitch, donde la 1ª trompeta presenta el tema y los demás instrumentos la armonía. Como se dijo con anterioridad en este sub-capítulo, la armadura solo tiene fa# y el do# faltante para completar la armadura de Mi Dórico aparece como accidente transitorio; debido a que esta pieza es modal, se ha tomado esta consideración y no se interpreta esta frase como mi menor ni tampoco como un V grado de La Eólico.

Figura 127. Armonía del Tema A

Fuente: Levoyer Raúl
Suite Para Banda Sinfónica

El estribillo se encuentra en el I grado de La Dórico, esto se puede apreciar en la Figura 118. El Tema **B** se desarrolla dentro de este círculo armónico: V7-I7-V7-I7-IV7 correspondiente a Mi Eólico, la partitura que ilustra esto se la puede mirar en la figura 119. El Interludio se desenvuelve en el I grado de los Modos La Dórico y Mi Eólico, esto se puede observar en las figuras 124 y 125 respectivamente. Finalmente codetta se desarrolla en La Dórico con el siguiente círculo armónico: I7-VI7-V7-I7, teniendo un sol# como nota extraña en el penúltimo acorde, convirtiendo al V grado en mayor como una hibridación entre La Dórico y la menor armónico, esto se puede observar en la figura 126.

Los enlaces utilizados no son comunes en la música ecuatoriana, en todo caso, al igual que en los géneros ecuatorianos anteriores, lo distintivo de la música ecuatoriana se encuentra en la melodía y el ritmo, que es lo que más llama la atención al oído.

El material sonoro que se utiliza es extraído de los modos dórico y eólico, siendo este movimiento de carácter modal, como se puede ver en el Plan Armónico General antes expuesto.

Los dibujos melódicos de los temas son simétricos al ser ascendentes – descendentes, especialmente en el Tema **B** y sus imitaciones, lo cual se puede observar en la Figura 119

La instrumentación presenta constantemente contrastes en la presentación y desarrollo de los temas. Por ejemplo el Tema de la Introducción es presentado por los saxofones inicialmente (Figura 115) y seguidamente por las dos marimbas (compás 378); el Tema **A** es presentado por las trompetas y cornos (Figura 116) y luego es variado por la marimba y el pícolo (Figura 117); y el Tema **B** es presentado por los saxofones (Figura 119) para seguidamente, en el compás 398, ser presentado por las flautas, clarinetes y metales, los cuales estaban respondiendo a los saxofones mediante imitaciones, función que ahora en cambio se asigna a los saxofones.

Está muy presente el recurso de la imitación polifónica, como en el tratamiento del Tema **A** (Figura 122) y del Tema **B** (Figura 123); además de la variación rítmica como en el

tratamiento del Tema A (Figura 120), estos recursos son utilizados para enriquecer el discurso evitando las repeticiones.

2.1.6 Consideraciones Finales

Es muy clara la intención de proponer un *Sincretismo Sucesivo* en el contexto general de la obra, donde los géneros ecuatorianos son la parte central y a partir de ellos nacen el resto de géneros como variantes. Siendo consciente de este particular estilo de sincretismo, la obra respeta los géneros ecuatorianos como tales, aunque con tenues aportes que no representan un cambio significativo que forjen un nuevo género de fusión, y por otro lado presenta los géneros anglosajones y europeo con un estilo de contraste radical que parecería no tener lógica en una primera apreciación.

El apego al movimiento *postmodernista* es notorio por su defensa del sincretismo, la cultura popular y la parodia frente a lo establecido; además de un *poli-estilismo* y *eclecticismo* por el uso de múltiples estilos, técnicas y géneros musicales, característico en el mencionado movimiento estético.

Los contrastes son persistentes a lo largo de toda la obra, ya sea entre movimientos, dentro de cada movimiento, en la instrumentación, el desarrollo motivico, el principio general de rápido – lento – rápido, sistemas armónicos como la dualidad tonal modal, tonal pentafónica, modal, etc.

El aprovechamiento del material sonoro es constante y representa un estilo compositivo inherente, en donde se aprecia la economía en la composición que está presente especialmente en el desarrollo temático y en la generación de nuevos contextos sonoros, dando como resultado la utilización del principio de la unidad en la diversidad.

Por último, es importante el aprovechamiento consciente del formato de banda sinfónica que se presta para los distintos estilos utilizados, y el conocimiento de las capacidades y destrezas de una banda sinfónica y en particular de la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, esto debido a que el compositor es un miembro activo de dicha banda. Además hay que considerar el carácter precursor de esta Suite Para Banda Sinfónica, ya que es la

primera en su forma y formato dentro del Ecuador, pues no existe otra suite ecuatoriana original para banda sinfónica, lo único que existe es la Suite Atahualpa para banda militar de Luis H. Salgado que luego fue adaptada para banda sinfónica por Marcelo Beltrán, y la Segunda Suite para orquesta sinfónica de Segundo Luis Moreno, que también fue adaptada para banda sinfónica por Wilson Haro.

CAPÍTULO III

SUITE PARA BANDA SINFÓNICA

RAÚL LEVOYER

AGOSTO 2011

Notas a la Obra

La Suite Para Banda Sinfónica de Levoyer es la primera en su forma y formato dentro del Ecuador, ya que no existe otra suite ecuatoriana original para banda sinfónica, lo único que existe es una suite para banda militar de Luis Humberto Salgado que luego es adaptada para banda sinfónica por Marcelo Beltrán, y una suite para orquesta sinfónica de Segundo Luis Moreno, adaptada para banda sinfónica por Wilson Haro. Esto está sustentado en la lista de obras para banda sinfónica escritas por compositores ecuatorianos que se menciona anteriormente.

Esta obra se ubica en el movimiento *postmodernista* por su defensa de la *fusión*, la cultura popular y la parodia frente a la autoridad; además de un *poli-estilismo* y *eclecticismo* por el uso de múltiples estilos, técnicas y géneros musicales, característico en el postmodernismo.

El compositor en esta suite, plantea el uso de lo que él llama el *Sincretismo Sucesivo*, el cual presenta una fusión sucesiva de géneros que normalmente están considerados como opuestos, estos se presentan uno tras otro sin sobreponerse, como en el sincretismo común en donde la fusión es simultánea y crea un tercer género, es decir que los géneros tradicionales ecuatorianos que se utilizan son respetados desde su concepción tradicional, pero los mismos son seguidos de géneros opuestos que representan la variación de los anteriores y mantienen la unidad dentro de la diversidad, además del principio de contraste, al ubicarse todos aquellos dentro de una obra de mayores dimensiones con una aparente diversidad inconexa, que solo devela los lazos entre los distintos movimientos después de un análisis especializado.

Siendo así, la obra consta de un primer movimiento en estilo de Aire Típico, el segundo movimiento es un Rock Progresivo y es una variación del Aire Típico, como tercer movimiento está presente un Fox Incaico y a continuación un Jazz-rock como variante del Fox Incaico, el cuarto movimiento es en estilo de Música Contemporánea, en donde están presentes los seis géneros o estilos de toda la obra, en esta sección destaca una parodia frente al protocolo de la música académica, la autoridad establecida y la idiosincrasia del músico instrumentista del sector público, aquí se pide a los músicos que actúen como si

estuviesen en un ensayo normal, finalmente el quinto movimiento es una Bomba-albazo que venía anunciándose desde el movimiento precedente.

Instrumentación

Pícolo

Flauta 1

Flauta 2

Oboe

Fagot 1

Fagot 2

Clarinete Pícolo

Clarinete Bb 1

Clarinete Bb 2

Clarinete Bb 3

Clarinete Bajo

Saxofón Alto 1

Saxofón Alto 2

Saxofón Tenor 1

Saxofón Tenor 2

Saxofón Barítono

Trompeta Bb 1

Trompeta Bb 2

Trompeta Bb 3

Corno en Fa 1

Corno en Fa 2

Corno en Fa 3

Trombón 1

Trombón 2

Trombón 3

Tuba

Contrabajo

Bajo Eléctrico

Teclados Percusión

Timbales Sinfónicos

Percusión Menor

Batería

Primer Movimiento - Aire Típico

Finale Movimiento - Aire Típico

10

This page contains a musical score for a large orchestra, featuring 28 staves. The instruments and parts are listed on the left side of each staff:

- Pic.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Fag. 1
- Fag. 2
- Cl. Pic.
- Cl. Bb 1
- Cl. Bb 2
- Cl. Bb 3
- Cl. Ba.
- Sax. Al. 1
- Sax. Al. 2
- Sax. Ten. 1-2
- Sax. Bar.
- Trp. Bb 1-2
- Trpt. Bb 3
- Cor. F 1-2
- Cor. F 3
- Tbn. 1-2
- Tbn. 3
- Tub.
- Clu/B.E.
- Tecl. Perc.
- Tim.
- Perc.
- Bat.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

210

19

Pic. *mf*

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1 *mf*

Fag. 2 *mf*

Cl. Pic.

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 *mf*

Cl. Bb 3 *mf*

Cl. Ba

Sax. Al. 1 *mf*

Sax. Al. 2 *mf*

Sax. Ten 1-2 *mf* *a2*

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2 *mp*

Tpt. Bb 3 *mp*

Cor. F 1-2 *mp* *a1* *mf* *a2*

Cor. F 3

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3

Tub.

Clu/B. E *mf* *Dim*

Tecl. Perc. *mf* *A vib.*

Tim.

Perc. *Tamburine* *Temple Blocks*

Bat.

25

Pic. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2 *mf*

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 *mf*

Cl. Bb 3 *mf*

Cl. Ba *mf*

Sax. Al. 1 *mf*

Sax. Al. 2 *mf*

Sax. Ten 1-2 *mf*

Sax. Bar. *mf*

Trp. Bb 1-2 *mf*

Trpt. Bb 3 *mf*

Cor. F 1-2 *mf*

Cor. F 3 *mf*

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tub. *mf*

Clu/B. E *mf*

Tecl. Perc. *mf*

Tim. *mf*

Perc. *mf*

Bat. *mf*

Solo Trp. *mf*

Vibrafono *mf*

Temple Blocks *mf*

Cymb. *mp*

Bat. *mp*

Pic.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob.
 Fag. 1
 Fag. 2
 Cl. Pic.
 Cl. Bb 1
 Cl. Bb 2
 Cl. Bb 3
 Cl. Ba.
 Sax. Al. 1
 Sax. Al. 2
 Sax. Ten. 1-2
 Sax. Bar.
 Trp. Bb 1-2
 Tpt. Bb 3
 Cor. F 1-2
 Cor. F 3
 Tbn. 1-2
 Tbn. 3
 Tub.
 Eb/B. E.
 Tecl. Perc.
 Tim.
 Perc.
 Bat.

The score is written for a large orchestra. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Piccolo, Flutes, Oboe, Fagots, Clarinets, Saxophones, Trumpets, Cornets, Trombones, Tubas, Euphoniums, Percussion, and Bass Drum are all represented. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

214

215

216

55

Pic. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 *mf*

Cl. Bb 3 *mf*

Cl. Ba

Sax. Al. 1

Sax. Al. 2

Sax. Ten 1-2

Sax. Bar. *mf*

Trp. Bb 1-2 *mf*

Tpt. Bb 3 *mf*

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2 *Solo 1ra* *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tub.

Clu/B.E. *Clu + B.E.*

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat. *mf*

Pic.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob.
 Fag. 1
 Fag. 2
 Cl. Pic.
 Cl. Bb 1
 Cl. Bb 2
 Cl. Bb 3
 Cl. Ba.
 Sax. Al. 1
 Sax. Al. 2
 Sax. Ten. 1-2
 Sax. Bar.
 Trp. Bb 1-2
 Tpt. Bb 3
 Cor. F 1-2
 Cor. F 3
 Tbn. 1-2
 Tbn. 3
 Tub.
 Cl./B. E.
 Tecl. Perc.
 Tim.
 Perc.
 Bat.

Musical score for a large orchestra, featuring staves for various instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings like *f*, *p*, and *mp*. The percussion section includes Temple Blocks and Maracas.

This page of the musical score is for a large orchestra, featuring staves for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Fagots 1 and 2, Clarinet in F major, Clarinet in B-flat major 1 and 2, Clarinet in B-flat major 3, Clarinet in B-flat major 4, Saxophone in A major 1 and 2, Saxophone in E-flat major 1 and 2, Trumpet in B-flat major 1 and 2, Trumpet in B-flat major 3, Cor in F major 1 and 2, Cor in F major 3, Trombone 1 and 2, Trombone 3, Tuba, Euphonium, Percussion (Crash), and Bass Drum. The score includes dynamic markings like *mf* and *ff*, and a rehearsal mark 67.

Segundo Movimiento - Rock Progresivo

73 $\text{♩} = 100$

Pic. $\frac{12}{8}$ mf f

Fl. 1 $\frac{12}{8}$ mf f

Fl. 2 $\frac{12}{8}$ mf f

Ob. $\frac{12}{8}$

Fag. 1 $\frac{12}{8}$ mf

Fag. 2 $\frac{12}{8}$

Cl. Pic. $\frac{12}{8}$ f

Cl. Bb. 1 $\frac{12}{8}$ mf

Cl. Bb. 2 $\frac{12}{8}$ mf

Cl. Bb. 3 $\frac{12}{8}$ mf

Cl. Ba. $\frac{12}{8}$ mf

Sax. Al. 1 $\frac{12}{8}$ f mf

Sx. Al. 2 $\frac{12}{8}$ f

Sax. Ten. 1-2 $\frac{12}{8}$ f

Sax. Bar. $\frac{12}{8}$

Trp. Eb. 1-2 $\frac{12}{8}$

Tpt. Bb. 3 $\frac{12}{8}$

Cor. F. 1-2 $\frac{12}{8}$

Cor. F. 3 $\frac{12}{8}$

Tbn. 1-2 $\frac{12}{8}$

Tbn. 3 $\frac{12}{8}$

Tub. $\frac{12}{8}$

Clb/B. E. $\frac{12}{8}$ mf

Tecl. Perc. $\frac{12}{8}$ A vibrafono

Tim. $\frac{12}{8}$

Perc. $\frac{12}{8}$ A Temple Blocks

Bat. $\frac{12}{8}$ mf

79

Pic. *mf* *mf*

Fl. 1 *mf* *mf*

Fl. 2 *mf* *mf*

Ob. *mf* *mf*

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic. *mf* *mf*

Cl. Bb 1 *mf* *mf*

Cl. Bb 2 *mf* *mf*

Cl. Bb 3 *mf* *mf*

Cl. Ba *mf* *mf*

Sax. Al. 1 *mf* *mf*

Sx. Al. 2 *mf* *mf*

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar. *mf* *mf*

Trp. Bb 1-2

Tpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2 *Solo 1** *mf* *mf*

Tbn. 3 *mf* *mf*

Tub.

Clu/B.E. *mf* *mf*

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat. *mf* *mf*

85

Pic. *mf* *mf* *f*

Fl. 1 *mf* *mf* *f*

Fl. 2 *mf* *mf* *f*

Ob. *mf* *mf* *f*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2

Cl. Pic. *mf* *mf* *f*

Cl. Bb 1 *mf* *mf* *f* *mf*

Cl. Bb 2 *mf* *mf* *f* *mf*

Cl. Bb 3 *mf* *mf* *f*

Cl. Ba *mf* *mf* *f* *mf*

Sax. Al. 1 *mf* *mf* *f* *mf*

Sx. Al. 2 *mf* *mf* *f*

Sax. Ten 1-2 *f* Solo 1*

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Tpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2 *mf* *mf* *f*

Tbn. 3 *mf* *mf* *f*

Tub.

Clu/B.E. *mf* *mf* *f* *mf*

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat. *mf* *mf* *f* *mf*

223

97

Furioso

Pic.

97

Furioso

Fl. 1

97

Furioso

Fl. 2

Ob.

97

Furioso

Fag. 1

97

Furioso

Fag. 2

97

Cl. Pic.

97

Furioso

Cl. Bb 1

97

Furioso

Cl. Bb 2

97

Furioso

Cl. Bb 3

97

Furioso

Cl. Ba.

97

Furioso

Sax. Al. 1

97

Furioso

Sx. Al. 2

97

Furioso

Sax. Ten. 1-2

97

Furioso

Sax. Bar.

97

Trp. Eb 1-2

97

Trpt. Bb 3

97

Cor. F 1-2

97

Cor. F 3

97

Tbn. 1-2

97

Tbn. 3

97

Tub.

97

Clu/B.E.

97

Tecl. Perc.

97

Tim.

97

Perc.

97

Furioso

Bat.

ff

103 $\text{♩} = 100$

Pic. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2 *mf*

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 *mf*

Cl. Bb 3 *mf*

Cl. Ba. *mf*

Sax. Al. 1 *mf* Solo 1ro

Sx. Al. 2 *mf*

Sax. Ten 1-2 *mf* Solo 1ro

Sax. Bar. *mf*

Trp. Bb 1-2 *mf*

Tpt. Bb 3 *mf*

Cor. F 1-2 *mf*

Cor. F 3 *mf*

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tub. *mf*

Clu/B. E. *mf*

Tecl. Perc. *mf*

Tim. *mf*

Perc. *mf* Temple Blocks

Bat. *mf*

100

Pic.

100

Fl. 1

100

Fl. 2

100

Ob.

100

Fag. 1

100

Fag. 2

100

Cl. Pic.

100

Cl. Bb 1

100

Cl. Bb 2

100

Cl. Bb 3

100

Cl. Ba.

100

Sax. Al. 1

100

Sax. Al. 2

100

Sax. Ten. 1-2

100

Sax. Bar.

100

Trp. Bb 1-2

100

Trpt. Bb 3

100

Cor. F 1-2

100

Cor. F 3

100

Tbn. 1-2

100

Tbn. 3

100

Tub.

100

Cb/B. E.

100

Tecl. Perc.

100

Tim.

100

Perc.

100

Bat.

115 $\text{♩} = 165$

Pic. 115

Fl. 1 115

Fl. 2 115

Ob. 115

Fag. 1 115

Fag. 2 115

Cl. Pic. 115

Cl. Bb 1 115

Cl. Bb 2 115

Cl. Bb 3 115

Cl. Ba. 115

Sax. Al. 1 115

Sx. Al. 2 115

Sax. Ten 1-2 115 B 7sus4/E Improvisar Free Jazzrock F#min7/E B 7sus4/E F#min7/E

Sax. Bar. 115

Trp. Bb 1-2 115 *mf*

Tpt. Bb 3 115 *mf*

Cor. F 1-2 115

Cor. F 3 115

Tbn. 1-2 115 Solo 1º *mf*

Tbn. 3 115

Tub. 115

Clu/B. E. 115 Solo Bqo Eléctrico *mf*

Tecl. Perc. 115 A 7sus4/D *mf* E 7sus4/D E 7sus4/D E 7sus4/D

Tim. 115

Perc. 115

Bat. 115 *mf*

121

Pic. 121

Fl. 1 121

Fl. 2 121

Ob. 121

Fag. 1 121

Fag. 2 121

Cl. Pic. 121

Cl. Bb 1 121

Cl. Bb 2 121

Cl. Bb 3 121

Cl. Ba. 121

Sax. Al. 1 121

Sx. Al. 2 121

Sax. Ten 1-2 121 B 7sus4/E F#min7/E B 7sus4/E F#min7/E

Sax. Bar. 121

Trp. Bb 1-2 121

Trpt. Bb 3 121

Cor. F 1-2 121

Cor. F 3 121

Tbn. 1-2 121

Tbn. 3 121

Tub. 121

Clb/B.E. 121

Tecl. Perc. 121 A 7sus4/D E min7/D A 7sus4/D E min7/D

Tim. 121

Perc. 121

Bat. 121

127 $\text{♩} = 10$

Pic. 127

Fl. 1 127

Fl. 2 127

Ob. 127

Fag. 1 127

Fag. 2 127

Cl. Pic. 127

Cl. Bb 1 127

Cl. Bb 2 127

Cl. Bb 3 127

Cl. Ba. 127

Sax. Al. 1 127

Sx. Al. 2 127

Sax. Ten 1-2 127 B 7sus4/E F#min7/E B 7sus4/E F#min7/E

Sax. Bar. 127

Trp. Bb 1-2 127

Tpt. Bb 3 127

Cor. F 1-2 127

Cor. F 3 127

Tbn. 1-2 127 a 2

Tbn. 3 127

Tub. 127

Clb/B.E. 127 a 2

Tecl. Perc. 127 A 7sus4/D E min7/D A 7sus4/D E min7/D

Tim. 127

Perc. 127 Cresc. *mf*

Bat. 127 *mf*

133

Pic. 133

Fl. 1 133

Fl. 2 133

Ob. 133

Fag. 1 133

Fag. 2 133

Cl. Pic. 133

Cl. Bb 1 133

Cl. Bb 2 133

Cl. Bb 3 133

Cl. Ba. 133

Sax. Al. 1 133

Sx. Al. 2 133

Sax. Ten 1-2 133

Sax. Bar. 133

Trp. Bb 1-2 133

Tpt. Bb 3 133

Cor. F 1-2 133

Cor. F 3 133

Tbn. 1-2 133

Tbn. 3 133

Tub. 133

Clb/B. E. 133

Tecl. Perc. 133

Tim. 133

Perc. 133

Bat. 133

139

Pic. 139

Fl. 1 139

Fl. 2 139

Ob. 139

Fag. 1 139

Fag. 2 139

Cl. Pic. 139

Cl. Bb 1 139

Cl. Bb 2 139

Cl. Bb 3 139

Cl. Ba. 139

Sax. Al. 1 139 *f*

Sx. Al. 2 139

Sax. Ten 1-2 139

Sax. Bar. 139

Trp. Bb 1-2 139

Tpt. Bb 3 139

Cor. F 1-2 139

Cor. F 3 139

Tbn. 1-2 139

Tbn. 3 139

Tub. 139

Clu/B. E. 139

Tecl. Perc. 139 Vibrasno Emil G7 Emil G7 F7M F7M C13

Tim. 139 *mf*

Perc. 139

Bat. 139

145

Pic. 145

Fl. 1 145

Fl. 2 145

Ob. 145

Fag. 1 145

Fag. 2 145

Cl. Pic. 145

Cl. Bb 1 145

Cl. Bb 2 145

Cl. Bb 3 145

Cl. Ba. 145

Sax. Al. 1 145

Sax. Al. 2 145

Sax. Ten. 1-2 145

Sax. Bar. 145

Trp. Bb 1-2 145

Tpt. Bb 3 145

Cor. F 1-2 145

Cor. F 3 145

Tbn. 1-2 145

Tbn. 3 145

Tub. 145

Clb/B. E. 145

Tecl. Perc. 145

Tim. 145

Perc. 145

Bat. 145

f

C13 G7 B-7 C7M Em11 Em7 C7M F# F13

151

Pic. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Fl. 1 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Fl. 2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Ob. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Fag. 1 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Fag. 2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Pic. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Bb 1 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Bb 2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Bb 3 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cl. Ba *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Sax. Al. 1 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Sx. Al. 2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Sax. Ten. 1-2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Sax. Bar. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Trp. Bb 1-2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tpt. Bb 3 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cor. F 1-2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Cor. F 3 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tbn. 1-2 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tbn. 3 *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tub. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Clu/B. E *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tecl. Perc. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Tim. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Perc. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

Bat. *mf* *Crescendo* *f y crescendo*

En el aro

157

ff y crescendo *fff* *mf* *Crescendo*

Fl. 1 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Fl. 2 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Ob. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Fag. 1 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Fag. 2 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Cl. Pic. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Cl. Bb. 1 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Cl. Bb. 2 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Cl. Bb. 3 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Cl. Ba. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Sax. Al. 1 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Sx. Al. 2 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Sax. Ten. 1-2 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Sax. Bar. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Trp. Bb. 1-2 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Trpt. Bb. 3 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Cor. F. 1-2 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Cor. F. 3 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Tbn. 1-2 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Tbn. 3 *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Tub. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Cb./B.E. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Tecl. Perc. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Tim. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Perc. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Bat. *ff y crescendo* *fff* *mf* *Crescendo*

Quero *mf* *Crescendo*

Parches *mf* *Crescendo*

Temp. Bl. *mf* *Crescendo*

163

Pic. *f* *Crescendo* *ff*

Fl. 1 *f* *Crescendo* *ff*

Fl. 2 *f* *Crescendo* *ff*

Ob. *f* *Crescendo* *ff*

Fag. 1 *f* *Crescendo* *ff*

Fag. 2 *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Bb 1 *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Bb 2 *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Bb 3 *f* *Crescendo* *ff*

Cl. Ba *f* *Crescendo* *ff*

Sax. Al. 1 *f* *Crescendo* *ff*

Sx. Al. 2 *f* *Crescendo* *ff*

Sax. Ten. 1-2 *f* *Crescendo* *ff*

Sax. Bar. *f* *Crescendo* *ff*

Trp. Bb 1-2 *f* *Crescendo* *ff*

Trp. Bb 3 *f* *Crescendo* *ff*

Cor. F 1-2 *f* *Crescendo* *ff*

Cor. F 3 *f* *Crescendo* *ff*

Tbn. 1-2 *f* *Crescendo* *ff*

Tbn. 3 *f* *Crescendo* *ff*

Tub. *f* *Crescendo* *ff*

Euph. *f* *Crescendo* *ff*

Tecl. Perc. *f* *Crescendo* *ff*

Tim. *f* *Crescendo* *ff*

Perc. *f* *Crescendo* *ff*

Bat. *f* *Crescendo* *ff*

Attaca

Tercer Movimiento - Fox Incaico

175 $\text{♩} = 60$ ⑧

Pic. 175

Fl. 1 175

Fl. 2 175

Ob. 175 Dulce y libremente *mp*

Fag. 1 175

Fag. 2 175

Cl. Pic. 175

Cl. Bb 1 175

Cl. Bb 2 175

Cl. Bb 3 175

Cl. Ba. 175 *mp*

Sax. Al. 1 175

Sx. Al. 2 175

Sax. Ten. 1-2 175

Sax. Bar. 175

Trp. Bb 1-2 175

Tpt. Bb 3 175

Cor. F 1-2 175

Cor. F 3 175

Tbn. 1-2 175

Tbn. 3 175

Tub. 175

Ch. B. E. 175

Tecl. Perc. 175 Vibrafono *p*

Tim. 175

Perc. 175 Bell Tree *mp*

Bat. 175

238

187

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

193

Pic. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2 *mf*

Cl. Pic. *mp* *mf*

Cl. Bb 1 *mp* *mf*

Cl. Bb 2 *mp* *mf*

Cl. Bb 3 *mp* *mf*

Cl. Ba *mp* *mf*

Sax. Al 1 *mf*

Sax. Al 2 *mf*

Sax. Ten 1-2 *mf*

Sax. Bar. *mp* *mf*

Trp. Bb 1-2 *mp* *mf*

Trpt. Bb 3 *mp* *mf*

Cor. F 1-2 *mp* *mf*

Cor. F 3 *mf*

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tub. *mf*

Cb/B.E. *mp* *mf*

Tecl. Perc. *mf* Vibrafono

Tim. *mf* A timbales Timbales

Perc. *mf* Susp Cym B.D.

Bat. *mf*

199

6

Pic. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. *f* *mp*

Fag. 1 *f* *mp*

Fag. 2 *f* *mp*

Cl. Pic. *f*

Cl. Bb 1 *f* *mp*

Cl. Bb 2 *f* *mp*

Cl. Bb 3 *f* *mp*

Cl. Ba *f* *mp*

Sax. Al 1 *f*

Sx. Al 2 *f*

Sax. Ten 1-2 *f*

Sax. Bar. *f*

Trp. Bb 1-2 *f*

Trpt. Bb 3 *f*

Cor. F 1-2 *f* *mp*

Cor. F 3 *f* *mp*

Tbn. 1-2 *f* *Solo Trp* *mp*

Tbn. 3 *f*

Tub. *f*

Ch./B.E. *f*

Tecl. Perc. *f*

Tim. *f* *A coagaa*

Perc. *f* *Bell Tree* *pe. Crash*

Bat. *f* *mp* *mf*

Jazz-Rock

204 $\bullet = 69$

Pic. 204

Fl. 1 204

Fl. 2 204

Ob. 204

Fag. 1 204

Fag. 2 204

Cl. Pic. 204

Cl. Bb 1 204

Cl. Bb 2 204

Cl. Bb 3 204

Cl. Ba. 204

Sax. Al. 1 204

Sx. Al. 2 204

Sax. Ten. 1-2 204 *Solo 1ro*
mf *f*

Sax. Bar. 204

Trp. Bb 1-2 204 *mf*

Tpt. Bb 3 204

Cor. F 1-2 204

Cor. F 3 204

Tbn. 1-2 204

Tbn. 3 204

Tub. 204

Ch. B. E. 204 *Solo B.E.*
mp *mf*

Tecl. Perc. 204 *Vibrafono*
mp *mf*

Tim. 204 *mf* *f* *mf*

Perc. 204 *Cascero*
mp *mf* *f* *mf*

Bat. 204 *mp* *mf* *f* *mf*

210

Pic. *f*

Fl. 1 *Solo 1ro* *f*

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic. *f*

Cl. Bb. 1 *Solo 1ro* *f*

Cl. Bb. 2

Cl. Bb. 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1 *mf* *pp*

Sax. Al. 2 *mf* *pp*

Sax. Ten. 1-2 *f* *mf* *pp* *a2*

Sax. Bar.

Trp. Bb. 1-2 *Solo 1ro* *f*

Trpt. Bb. 3 *mf*

Cor. F. 1-2

Cor. F. 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E. *f* *mf*

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat. *6*

216

Pic. 216

Fl. 1 216

Fl. 2 216

Ob. 216

Fag. 1 216

Fag. 2 216

Cl. Pic. 216 *p*

Cl. Bb. 1 216 *p*

Cl. Bb. 2 216 *p*

Cl. Bb. 3 216 *mf*

Cl. Ba. 216

Sax. Al. 1 216

Sx. Al. 2 216

Sax. Ten. 1-2 216

Sax. Bar. 216

Trp. Bb. 1-2 216

Trpt. Bb. 3 216

Cor. F. 1-2 216

Cor. F. 3 216

Tbn. 1-2 216

Tbn. 3 216

Tub. 216

Cb/B.E. 216

Tecl. Perc. 216

Tim. 216

Perc. 216

Bat. 216

223 [D.S. al ②] ⑥ *Attacca*

Pic. 223

Fl. 1 223

Fl. 2 223

Ob. 223

Fag. 1 223

Fag. 2 223

Cl. Pic. 223

Cl. Bb 1 223

Cl. Bb 2 223

Cl. Bb 3 223

Cl. Ba. 223

Sax. Al 1 223

Sax. Al 2 223

Sax. Ten 1-2 223

Sax. Bar. 223

Trp. Bb 1-2 223

Trpt. Bb 3 223

Cor. F 1-2 223

Cor. F 3 223

Tbn. 1-2 223

Tbn. 3 223

Tub. 223

Ch/B.E. 223

Tecl. Perc. 223

Tim. 223

Perc. 223

Bat. 223

ff *ritardando*

f *Solo 1ro* *ff* *ritardando*

mf *f*

f *A Marimba*

Cuarto Movimiento - Nothing Que Ver?

226 $\text{♩} = 90$

Flc.

Fl. 1 *mf*

Fl. 2

Ob.

Fag. 1 *mf*

Fag. 2

Cl. Fc.

Cl. Bb 1 *mf* Solo 1^a

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Tpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb. B.E.

Tecl. Perc. *mf* Vib.

Perc. *A timbales*

Perc. *Mar* *mf*

Bat.

247

244 $\text{♩} = 165$

Pic. *mf*

Fl. 1

Fl. 2

Ob. *mf* *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf* Solo 1^a

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba

Sax. Al. 1 *mf* *mp*

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2 *mf* Solo 1^{ro}

Sax. Bar. *mf*

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2 *mf* Solo 1^a

Tbn. 3

Tub. *mf*

Cb/B.E. *mf*

Tecl. Perc. *mf* *mf*

Tim.

Perc.

Bat. *mf*

250

Pic. *mf*

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1 *mf*

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba

Sax. Al. 1 *mf*

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2 *mf*

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Ch. B.E.

Tecl. Perc. *mf*

Tim.

Perc.

Bat.

262 procurando un dibujo melódico en rig tag

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1

Sax. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

268 $\text{♩} = 165$

Pic. 268

Fl. 1 268

Fl. 2 268

Ob. 268

Fag. 1 268 *mf*

Fag. 2 268 *mf*

Cl. Pic. 268

Cl. Bb 1 268

Cl. Bb 2 268

Cl. Bb 3 268

Cl. Ba. 268 *mf*

Sax. Al. 1 268 *mf*

Sx. Al. 2 268 *mf*

Sax. Ten 1-2 268 *mf*

Sax. Bar. 268 *mf*

Trp. Bb 1-2 268

Trpt. Bb 3 268

Cor. F 1-2 268

Cor. F 3 268

Tbn. 1-2 268 *mf*

Tbn. 3 268 *mf*

Tub. 268 *mf*

Cb/B.E. 268 *mf*

Tecl. Perc. 268 Caminar al frente del escenario y coger micrófono.

Tim. 268 A congas

Perc. 268 *mf* Cencerro

Bat. 268 *mf*

274

Pic. 274

Fl. 1 274

Fl. 2 274

Ob. 274

Fag. 1 274

Fag. 2 274

Cl. Pic. 274

Cl. Bb 1 274

Cl. Bb 2 274

Cl. Bb 3 274

Cl. Ba. 274

Sax. Al. 1 274

Sx. Al. 2 274

Sax. Ten 1-2 274

Sax. Bar. 274

Trp. Bb 1-2 274

Trpt. Bb 3 274

Cor. F 1-2 274

Cor. F 3 274

Tbn. 1-2 274

Tbn. 3 274

Tub. 274

Cb/B.E. 274

Tecl. Perc. 274

Tim. 274

Perc. 274

Bat. 274

255

206

Pic. 206

Fl. 1 206

Fl. 2 206

Ob. 206

Fag. 1 206

Fag. 2 206

Cl. Pic. 206

Cl. Bb 1 206

Cl. Bb 2 206

Cl. Bb 3 206

Cl. Ba. 206

Sax. Al 1 206

Sx. Al 2 206

Sax. Ten 1-2 206

Sax. Bar. 206

Trp. Bb 1-2 206

Trpt. Bb 3 206

Cor. F 1-2 206

Cor. F 3 206

Tbn. 1-2 206

Tbn. 3 206

Tub. 206

Cb/B.E. 206

Tecl. Perc. 206

Tim. 206

Perc. 206

Bat. 206

se estarán preguntando: ¿Qué tiene que ver esta parte de la obra con el resto? Apartadamente nada, pero en realidad tiene mucho que ver. En esta sección de la pieza, se encuentran reunidos los doce temas principales de toda

292

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

SECCIÓN DE ACTUACIÓN SIN DIRECTOR (EL DIRECTOR SE RETIRA FUERA DEL ESCENARIO)

Instrument List and Performance Instructions:

- Psc.:** *mf*
- Fl. 1:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Fl. 2:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Ob.:** *mf*
- Fag. 1:** *f*
- Fag. 2:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Cl. Pic.:** *mf*
- Cl. Bb 1:** *mf*
- Cl. Bb 2:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Cl. Bb 3:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Cl. Ba.:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Sax. Al 1:** *f*
- Sax. Al 2:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Sax. Ten 1-2:** *f*
- Sax. Bar.:** *f*
- Trp. Bb 1-2:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Tpt. Bb 3:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Cor. F 1-2:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Cor. F 3:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Tbn. 1-2:** *f*
- Tbn. 3:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Tub.:** *f*
- Ch. B.E.:** *f*
- Tecl. Perc.:** Sección de Actuación: Realizar una dramatización simulando el momento de calentamiento individual, en donde puede realizar cualquier actividad
- Tim.:** Congas *mf*
- Perc.:** A Marimba *f*, Marimba *mf*
- Bat.:** *f*

304

Pic. *mf*

Fl. 1 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Fl. 2 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Ob. *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Cl. Bb 3 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Cl. Ba (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Sax. Al 1 *mf*

Sx. Al 2 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Sax. Ten 1-2 *mf*

Sax. Bar. *mf*

Trp. Bb 1-2 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Trpt. Bb 3 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Cor. F 1-2 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Cor. F 3 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Tbn. 1-2

Tbn. 3 (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Tub. *mf*

Cb/B.E. *mf*

Tecl. Perc. (excepto la de tocar su instrumento), esto puede ser conversar, levantarse, salir del escenario, bromear, leer, utilizar el teléfono celular, etc.

Tim. *mf*

Perc. *mf*

Bat. *mf*

310

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

mf

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

mf

Fag. 1

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

mf

Fag. 2

Cl. Pic.

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

Cl. Bb 1

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

Sax. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

Sax. Bar.

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

Tip. Bb 1-2

Reclamar en voz alta al baterista que no

Tpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

Tbn. 3

Tub.

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

Ch./B.E.

A partir de la 2ª vez puede variar la melodía y tempo, como si estuviese estudiando individualmente.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

A partir de la 2ª vez puede variar libremente, cambiando el tempo, parando, etc., como si estuviese estudiando solo.

ff

316

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Typ. Bb 1-2

Tpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

toque tan fuerte. Retirar a la fuerza al baterista para que deje de tocar.

toque tan fuerte. Retirar a la fuerza al baterista para que deje de tocar.

Dejar de tocar cuando baterista es retirado a la fuerza.

Baterista es retirado a la fuerza y no se le deja tocar.

322

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

Regresa a tocar lo más fuerte posible y hace callar a toda la banda.

328 *Gliss. Ad lib.* SECCIÓN DE DIÁLOGO SIN MÉTRICA

Pic. 328

Fl. 1 328

Fl. 2 328

Ob. 328 *Gliss. Ad lib.*

Fag. 1 328 *Gliss. Ad lib.*

Fag. 2 328

Cl. Pic. 328 *Gliss. Ad lib.*

Cl. Bb. 1 328 *Gliss. Ad lib.*

Cl. Bb. 2 328

Cl. Bb. 3 328

Cl. Ba. 328

Sax. Al. 1 328 *Gliss. Ad lib.*

Sx. Al. 2 328

Sax. Ten. 1-2 328 *Gliss. Ad lib.*

Sax. Bar. 328 *Gliss. Ad lib.*

Tp. Bb. 1-2 328 *Hablar: No... que venga el*
ff

Tpt. Bb. 3 328

Cor. F. 1-2 328

Cor. F. 3 328

Tbn. 1-2 328 *Gliss. Ad lib.*

Tbn. 3 328

Tub. 328 *Gliss. Ad lib.*

Cb/B.E. 328 *Gliss. Ad lib.*

Tecl. Perc. 328

Tim. 328

Perc. 328 *Gliss. Ad lib.*

Bat. 328 *Hablar: Oigan ya, ensayen os lo que el director nos encargó*
ff
Gliss. Ad lib.

Pc.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Fl. 1	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Fl. 2	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Ob.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Fag. 1	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Fag. 2	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Cl. Pic.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Cl. Bb. 1	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Cl. Bb. 2	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Cl. Bb. 3	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Cl. Ba.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Sax. Al. 1	334		Hablar: No seas metido oye!! dos tres	<i>ff</i>	Metido!!	
Sx. Al. 2	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Sax. Ten. 1-2	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Sax. Bar.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Trp. Bb. 1-2	334	misuno a dirigir		Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Trpt. Bb. 3	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Cor. F. 1-2	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Cor. F. 3	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Tbn. 1-2	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Tbn. 3	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Tub.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Cb/B.E.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Tecl. Perc.	334	Hablar: No, ensayemos nomás, ya marca rápido				No les hagan caso a estos
Tim.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Perc.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	
Bat.	334			Hablar: Metido!!	<i>ff</i>	

340 $\text{♩} = 120$

Pic. f

Fl. 1 f

Fl. 2 f

Ob. f

Fag. 1 f

Fag. 2 f

Cl. Pic. f

Cl. Bb 1 f

Cl. Bb 2 f

Cl. Bb 3 f

Cl. Ba. f

Sax. Al. 1 f

Sx. Al. 2 f

Sax. Ten. 1-2 f

Sax. Bar. f

Trp. Bb 1-2 f

Trpt. Bb 3 f

Cor. F 1-2 f

Cor. F 3 f

Tbn. 1-2 f

Tbn. 3 f

Tub. f

Cb/B.E. f

Tecl. Perc. f *burócratas, marca rápido*

Tim. f

Perc. f *Guasá*

Bat. mf *bueno ahí va* *Un, dos, tres, cuatro*

346

Pc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

si, tenemos que tocar en La menor

No, no es así cada cual está en diferente tono

no es La menor shunsho, es La Dórico

352

Pic. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. *f*

Fag. 1 *f*

Fag. 2 *f*

Cl. Pic. *f*

Cl. Bb 1 *f*

Cl. Bb 2 *f*

Cl. Bb 3 *f*

Cl. Ba. *f*

Sax. Al 1 *f*

Sx. Al 2 *f*

Sax. Ten 1-2 *f*

Sax. Bar. *f*

Trp. Bb 1-2 *f* dale

Trpt. Bb 3 *f*

Cor. F 1-2 *f*

Cor. F 3 *f*

Tbn. 1-2 *f*

Tbn. 3 *f*

Tub. *f*

Cb/B.E. *f*

Tecl. Perc. *f*

Tim. *f*

Perc. *f*

Bat. *mejor toquemos la segunda parte*

mf *f*

dos tres cuatro

358

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

Otra vez, estoy diciendo que no es así

mejor vamos Da Capo, yo marco, pero presta un metrónomo

Y qué te crees, director?

Pic.				huachafo
Fl. 1				huachafo
Fl. 2				huachafo
Ob.				huachafo
Fag. 1				huachafo
Fag. 2				huachafo
Cl. Pic.				huachafo
Cl. Bb 1				huachafo
Cl. Bb 2				huachafo
Cl. Bb 3				huachafo
Cl. Ba				huachafo
Sax. Al 1		metrónomo? qué no sobras lo que es un 120?	que huachafo!., dos tres	huachafo
Sx. Al 2				huachafo
Sax. Ten 1-2				huachafo
Sax. Bar.				huachafo
Trp. Bb 1-2				huachafo
Trpt. Bb 3				huachafo
Cor. F 1-2				huachafo
Cor. F 3				huachafo
Tbn. 1-2				huachafo
Tbn. 3				huachafo
Tub.				huachafo
Cb/B.E.				huachafo
Tecl. Perc.		es que para hacer bien		a ver, este es el 120
Tim.				huachafo
Perc.				huachafo
Bat.				huachafo

$\mathbf{J}_s = 120$ $\mathbf{J}_s = 120$

Quinto Movimiento - Bombalbazo

Quinto Movimiento - Bombalbazzo

373

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2
Solo 1^a
mp

Cor. F 3
mp

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

273

274

393

Pic. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2 *mf*

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 *mf*

Cl. Bb 3 *mf*

Cl. Ba *mf*

Sax. Al. 1 *mf*

Sx. Al. 2 *mf*

Sax. Ten. 1-2 *mf*

Sax. Bar. *mf*

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3 *mf*

Cor. F 1-2 *mf*

Cor. F 3 *mf*

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tub. *mf*

Cb/B.E.

Tecl. Perc. *f*

Tim. *f* *mf*

Perc. *f*

Bat. *f* *mf*

277

411

Pic. *ff*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 *mf*

Cl. Bb 3 *mf*

Cl. Ba

Sax. Al 1 *mf*

Sx. Al 2 *mf*

Sax. Ten 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2 *mf*

Trpt. Bb 3 *mf*

Cor. F 1-2 *ff* *Desafinado y a destiempo* *Afinado y a tiempo* *mf*

Cor. F 3 *ff* *Desafinado y a destiempo* *Afinado y a tiempo* *mf*

Tbn. 1-2 *ff* *Desafinado y a destiempo* *Afinado y a tiempo* *mf*

Tbn. 3 *ff* *Desafinado y a destiempo* *Afinado y a tiempo* *mf*

Tub. *ff* *Desafinado y a destiempo* *Afinado y a tiempo* *mf*

Cb/B.E.

Tecl. Perc. *mf*

Tim. *ff* *mf*

Perc. *mf*

Bat. *ff* *mf*

417

Pic. 417

Fl. 1 417

Fl. 2 417

Ob. 417

Fag. 1 417

Fag. 2 417

Cl. Pic. 417

Cl. Bb 1 417

Cl. Bb 2 417

Cl. Bb 3 417

Cl. Ba 417

Sax. Al 1 417

Sx. Al 2 417

Sax. Ten 1-2 417

Sax. Bar. 417

Trp. Bb 1-2 417

Trpt. Bb 3 417

Cor. F 1-2 417

Cor. F 3 417

Tbn. 1-2 417

Tbn. 3 417

Tub. 417

Cb/B.E. 417

Tecl. Perc. 417

Tim. 417

Perc. 417

Bat. 417

mf

423

mf

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba.

Sax. Al. 1

Sax. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trp. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Ch./B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

mf

A vibrato

Vib.

429

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic.

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Cl. Bb 3

Cl. Ba

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3

Cor. F 1-2

Cor. F 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Ch./B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

1615

1616

1617

1618

1619

1620

1621

1622

1623

1624

1625

1626

1627

1628

1629

1630

1631

1632

1633

282

283

284

453

Pic. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2 *mf*

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 *mf*

Cl. Bb 3 *mf*

Cl. Ba

Sax. Al 1

Sx. Al 2

Sax. Ten 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2 *con sord.* *mf*

Trpt. Bb 3 *con sord.* *mf*

Cor. F 1-2 *Solo 1º* *mp* *a 2 con sord.* *mf*

Cor. F 3 *mp* *mf*

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.

Tim.

Perc.

Bat.

286

463

Pic. mf

Fl. 1 mf

Fl. 2 mf

Ob. mf

Fag. 1 mf

Fag. 2 mf

Cl. Pic. mf

Cl. Bb 1 mf

Cl. Bb 2 mf

Cl. Bb 3 mf

Cl. Ba mf

Sax. Al. 1 mf

Sax. Al. 2 mf

Sax. Ten. 1-2 mf

Sax. Bar. mf

Trp. Bb 1-2 mf

Trpt. Bb 3 mf

Cor. F 1-2 mf

Cor. F 3 mf

Tbn. 1-2 mf

Tbn. 3 mf

Tub. mf

Ch./B.E. mf

Tecl. Perc. mf

Tim. mf

Perc. mf

Bat. mf

471

Vc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Fag. 1

Fag. 2

Cl. Pic. *mf*

Cl. Bb 1 *mf*

Cl. Bb 2 *mf*

Cl. Bb 3 *mf*

Cl. Ba *mf*

Sax. Al. 1

Sx. Al. 2

Sax. Ten. 1-2

Sax. Bar.

Trp. Bb 1-2

Trpt. Bb 3 *mf*

Cor. F 1-2 *mf*

Cor. F 3 *mf*

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tub.

Cb/B.E.

Tecl. Perc.


Tim. *f* *mf*


Perc.


Bat. *f* *mf*

476

Pic. 

Fl. 1 

Fl. 2 


Ob. 

Fag. 1 

Fag. 2 


Cl. Pic. 


Cl. Bb 1 

Cl. Bb 2 


Cl. Bb 3 

Cl. Ba. 

Sax. Al. 1 


Sx. Al. 2 

Sax. Ten. 1-2 

Sax. Bar. 


Trp. Bb 1-2 

Trpt. Bb 3 


Cor. F 1-2 


Cor. F 3 

Tbn. 1-2 

Tbn. 3 

Tub. 

Ch./B.E. 

Tecl. Perc. 

Tim. 

Perc. 

Bat.

mf

17 Ag. 2011

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Antes de exponer los resultados y beneficios de este trabajo de creación artística, interesa conocer las estrategias compositivas para el desarrollo de la obra, con respecto a esta temática se puede anotar que la idea germinadora para esta composición fue la de fusionar algunos géneros musicales ecuatorianos con otros de la cultura anglosajona y europea, a través de la Forma Musical denominada Suite en su acepción moderna, es decir una sucesión libre de movimientos de diferente carácter, de esta manera se ve reflejado el sincretismo o fusión mediante el uso de los materiales sonoros propios de cada estilo, de una manera sucesiva y no simultánea, presentando los diversos estilos uno tras de otro dentro del contexto de una obra de mayores dimensiones como la mencionada Suite para Banda Sinfónica.

Las conclusiones en los diferentes niveles de composición de la obra se reflejan en aspectos como la Instrumentación, donde se observa una notoria inclinación hacia los instrumentos de viento y percusión ensamblados en el formato de Banda Sinfónica o Concert Band reducida de acuerdo a las posibilidades que ofrece el Ecuador y más específicamente la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, agrupación que está dispuesta a ejecutar la obra.

La predilección del compositor por los instrumentos de viento y percusión está reflejada en la elección de los géneros musicales seleccionados para formar parte de la mencionada Suite, en un contexto *postmodernista* que defiende el sincretismo, la cultura popular y el *poli-estilismo*, siendo estos instrumentos los más adecuados para dichos géneros por su versatilidad y tradición dentro de los mismos.

En cuanto a la técnica de instrumentación, en primer lugar está la adaptación estricta a las capacidades y posibilidades que brinda la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, esto se refiere en primer lugar al *Staff* de instrumentistas de esta agrupación, teniendo en cuenta que la instrumentación ha tenido que adaptarse a la carencia de ciertos instrumentos como 3ª flauta, 2º oboe, corno inglés, 4º corno, eufonio y 5ª percusión; esto de cierta manera a forzado al compositor a sacrificar ciertas sonoridades, reemplazándolas con otras similares pero al mismo tiempo tratando de guardar una afinidad con los estándares internacionales.

En segundo lugar está un ajuste a las posibilidades técnicas de la BSMQ, que ha sido ubicada en un grado 4, siendo 6 el más elevado, de acuerdo a los asesores de la WASBE (Asociación Mundial de Bandas Sinfónicas y Ensamblés). En este sentido, el compositor ha escrito conociendo y respetando las tesituras de cada uno de los instrumentos de la BSMQ, además de las posibilidades rítmicas e interválicas.

La instrumentación está basada en un principio general de *Contraste*, como en el 1º movimiento donde se selecciona la instrumentación por familias, o en los 3º y 4º movimientos donde el contraste se refiere a la dualidad tutti-camerístico, y en el 5º donde el contraste es por sonoridades.

Con respecto al tratamiento textural, este se presenta con una variedad de texturas de acuerdo al género al que se está exhibiendo, por ejemplo en los movimientos 1º y 5º que son géneros ecuatorianos, se utiliza la monodia acompañada y la homofonía y se enriquece con la polifonía; el 3º siendo un género ecuatoriano y otro anglosajón solamente utiliza la monodia acompañada y homofonía; el 2º presenta monodia acompañada, homofonía, heterofonía y monodia sola de acuerdo a los esquemas del Rock progresivo; finalmente el 4º utiliza todas las texturas al ser música Contemporánea, estas son monodia acompañada, homofonía, heterofonía y polifonía. En conclusión hay una variedad de texturas, desde lo más simple hasta lo más complejo, con la premisa de destacar las características generales de cada género aunque con un ligero enriquecimiento textural.

En lo referente al sistema armónico, se observa la presencia de una variedad de sistemas, el 1º Movimiento utiliza la Pentafonía y los Modos Mayor/Menor; el 2º Movimiento Combina la armonización modal con la ausencia de tonalidad; el 3º y 5º Movimientos corresponden al Sistema Modal; y el 4º Movimiento exhibe tratamientos como la armonía en 2ª's menores, Sistema Modal, Clusters y polimodalidad - politonalidad. Esto responde a un Estilo Posmodernista y Poli-estilista, representando una postura artística y estética del compositor.

Con relación a el uso de las progresiones armónicas, en los géneros ecuatorianos se observa que predominan los enlaces armónicos de quintas y cuartas, situación no muy común en la música tradicional ecuatoriana, que más bien se mueve con círculos de

tercera, pero también se observa una característica de la música ecuatoriana como es la presencia del VI en tonalidad menor durante la segunda parte, como en el caso del 1º movimiento.

Se aprecian también una variedad de enlaces armónicos que incluyen 4ª's, 5ª's, 6ª's, 2ª's, 7ª's, 3ª's, *Vamps* sobre el I grado y el IV-I; esto sucede especialmente en el 2º Movimiento, que al ser un Rock Progresivo destaca estas progresiones pero de cierto modo acentúa el I grado también. Finalmente está presente una indeterminación armónica carente de progresiones armónicas durante el 4º movimiento, con una corta excepción que presenta una progresión de I-VI-I y un *vamp* sobre el I grado, reforzando así el poli-estilismo del que ya se ha hablado.

En cuanto a la jerarquización de acordes, con la excepción del 4º Movimiento, se aprecia un claro predominio de los Grados I, V, IV cumpliendo sus respectivas funciones de Tónica, Dominante y Sub-Dominante, ya sea dentro de una *Dualidad Tonal-Modal* o en un contexto Modal. En cuanto al mencionado 4º Movimiento, al existir durante la mayor parte una indeterminación armónica, pues no existe una jerarquización de acordes, y con respecto a las dos cortas excepciones que se mencionan en el párrafo anterior, estos grados no cumplen una función dentro de un sistema armónico, sino más bien su función es la de desvariar justamente con la intención de acentuar el Poli-estilismo.

El principal resultado de este trabajo de investigación-acción es el aporte al repertorio para Banda Sinfónica en el Ecuador y en especial para la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, agrupación musical que resulta la primera beneficiada ya que al ser la más acertada para la ejecución de la obra, por estar capacitada técnicamente y al haber sido estudiada cuidadosamente con respecto a sus alcances y limitaciones, se verá entonces favorecida no solo por el enriquecimiento de su repertorio académico, sino también con respecto a la experiencia inédita en su existencia de vivir situaciones como protagonista en una actividad teatral musical.

Otro resultado favorable para la BSMQ es sin lugar a dudas, el hecho de que los músicos integrantes de la misma han empezado, una vez que se dio inicio a ensayos preliminares, a

apreciar la música contemporánea gracias a las explicaciones técnicas del compositor, explicaciones que al poner en claro de donde nacen las sonoridades complejas utilizadas, otorgaron el interés necesario a los músicos para el acercamiento para este tipo de música. Además de que la vivencia de actuación en base a actividades cotidianas de los músicos, ha llevado a los artistas instrumentistas hacia un acercamiento mayor a la música contemporánea.

El beneficio no solo es para la aproximación a la música contemporánea, sino también para la nueva música ecuatoriana, por lo particular de esta obra en lo referente al sincretismo ecuatoriano-foráneo, esto ayuda también a las autoridades culturales a entender la coyuntura que perjudica a la identidad nacional en donde la nueva música ecuatoriana es relegada y que como resultado cercano o lejano, este trabajo beneficia a la música ecuatoriana, solamente el hecho de que una obra de características nada ortodoxas haya sido aprobada para presentarse en un ámbito relativamente convencionalista, da prueba del logro alcanzado.

También se ha llegado a conocer la situación relegada de las Bandas Sinfónicas en el Ecuador con respecto a repertorio universal obligatorio y nuevo, además de la falta de instrumentación que cumpla con los estándares internacionales. Al revelarse esta situación de retraso, los pocos compositores que escriben para Banda Sinfónica se encuentran frente al dilema de la universalización de las partituras de acuerdo a los estándares, o de la adaptación al formato disponible, que por cierto es variable por varios factores, como son los administrativos, políticas culturales, presupuesto, desconocimiento, baja autoestima social, etc. La divulgación de esta realidad por medio de la socialización del conocimiento artístico-científico, decididamente despierta el quehacer artístico musical que a fuerza de trabajo obligará a las autoridades a atender las limitaciones expuestas.

Se recomienda pues, por un lado a los compositores a seguir insistiendo en su actividad creativa libre de los condicionamientos impuestos por una obra comisionada o de encargo por parte de las autoridades culturales, libertad que permite al artista creador formular propuestas innovadoras que encaminan al desarrollo de la cultura ecuatoriana, que puede alcanzar dimensiones internacionales gracias a la facilidad de las TICS (Tecnología de

Información y Comunicación), las cuales ponen al alcance los conocimientos necesarios, así como las herramientas para la socialización del conocimiento.

También los compositores son recomendados para tomar posición en la disyuntiva arriba expuesta de la universalización de las partituras de acuerdo a los estándares, o de la adaptación al formato disponible, en este sentido, si se decide el compositor ecuatoriano a encuadrarse en los estándares internacionales de instrumentación existentes, corre el riesgo de que su producción no sea socializada en su país por la falta de los recursos instrumentales. Del otro lado, si elige la adaptación al formato disponible en su medio, corre el riesgo de verse enfrentado a la frustración de formular una propuesta inconsistente por la falta de recursos.

En todo caso, por la experiencia de este tema y de anteriores, es recomendable la decisión de escoger la adaptación al formato disponible en el Ecuador siempre y cuando aplique las herramientas técnicas de la composición y más que todo de la instrumentación, para emitir una propuesta consistente, y finalmente, es necesario que el compositor realice una segunda versión de su obra de acuerdo al estándar internacional de instrumentación bandística y otra vez con el uso de las herramientas técnicas de la composición y la instrumentación, para exponer una propuesta sólida que pueda internacionalizarse con el uso de las TICS.

Por otro lado se recomienda a los directores de Banda Sinfónica y a los instrumentistas permanecer abiertos a propuestas nuevas de compositores ecuatorianos, siempre y cuando estas demuestren un trabajo de investigación y creación bien formulado, de esta manera se verán enriquecidos por una experiencia positiva que puede beneficiar tanto a la agrupación como a los individuos en su calidad de artistas y no simplemente experimentar una ejecución rutinaria sin florecimiento artístico, espiritual y social.

Finalmente, se recomienda de igual manera a las autoridades culturales el permanecer dispuestas a la promoción de las propuestas creativas de los compositores ecuatorianos que demuestren fundamentación artística y científica, con el fin de desarrollar y divulgar la cultura ecuatoriana, además de fortalecer la autoestima de la identidad nacional, sin caer en

purismos extremos ni en políticas elitistas enfocadas hacia el dogma de la música occidental de tradición.




El aporte de este trabajo de investigación-aplicación se encuentra revelado en el formato de la obra compuesta, pues como se explicó en la introducción, es la primera Suite Ecuatoriana para Banda Sinfónica, ya que las dos suites existentes en el repertorio de banda sinfónica ecuatoriana son solo adaptaciones, la primera desde el formato de banda militar y la segunda desde el de orquesta sinfónica.

El segundo aporte se halla en la ampliación del concepto de sincretismo hasta la posibilidad de desarrollarlo como una fusión sucesiva dentro de mayores dimensiones y no solamente simultánea en un contexto quizás más estrecho. Teniendo también a la cultura tradicional ecuatoriana conviviendo con el academicismo occidental, sin necesariamente caer en un nacionalismo académico de inicios del siglo pasado, sino hacia la búsqueda del poli-estilismo inmerso en el ámbito de una cultura pluri-cultural con la formulación de una identidad nacional propia.

Y el tercer aporte de esta obra se encuentra en la inclusión de la actuación dentro de una obra musical, sin el requerimiento de actores experimentados, sino más bien con la dramatización por parte de los músicos, esto fue posible gracias al acercamiento y conocimiento de la idiosincrasia de los instrumentistas de Banda, quienes se han sentido identificados gracias a la expresión de circunstancias pertenecientes a su realidad artística y laboral, esto sin duda ha significado una experiencia provechosa para su calidad integral como artistas desde los ensayos preliminares, que efectivamente ayuda a fortalecer la entrega en el escenario.

ANEXO 1

Registro de Derechos de Autoría

Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual	
	
Dirección Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos	Certificado No. 037749 Trámite N° 000003
La Dirección Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos, en atención a la solicitud presentada el 04 de enero del año 2012, EXPIDE el certificado de registro:	
AUTOR(es):	LEVOYER RODRÍGUEZ, RAÚL ERNESTO (Música)
TITULAR(es):	LEVOYER RODRÍGUEZ, RAÚL ERNESTO
CLASE DE OBRA:	MUSICAL (Inédita)
TÍTULO DE LA(s) OBRA(s):	SUITE PARA BANDA SINFÓNICA.
Quito, a 05 de enero del año 2012	
	 Lcda. Pilar Freile Murillo Experta en Registro 1
Delegada del Director Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos, mediante Resolución N° 016 -2011 DNDAyDC-IEPI.	
<i>El presente certificado no prejuzga sobre la originalidad de lo presentado para el registro, o su carácter literario, artístico o científico, ni acerca de la autoría o titularidad de los derechos por parte de quien solicita la inscripción. Solamente da fe del hecho de su declaración y de la identidad del solicitante.</i>	
PFM.	

ANEXO 2

Partituras Individuales

Adjuntadas en CD - Formato Digital PDF

ANEXO 3

Grabación de Audio Digital

Adjuntada en CD - Formato Digital MP3

Bibliografía

- Adler, Samuel, *The Study of Orchestration*. New York, Norton & Co., 1989.
- Adorno, Theodor W. “Sobre el Problema del Análisis Musical”. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, N° 13, (1999) Alcalá, 1999.
- Adorno, Theodor W., *Music Language and Composition*. Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Harvard University Press, 1950.
- Asensi, José, *Armonía Modal*. Internet. <http://es.scribd.com/doc/40822535/Armonia-modal> Acceso: (Mayo de 2012)
- Ayuntamiento de Madrid. *Banda Sinfónica Municipal*. Internet. <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Ayuntamiento/Cultura-y-Ocio/Banda-Sinfonica-Municipal?vgnextfmt=default&vgnextoid=9ef11d370482b010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&vgnnextchannel=0c369e242ab26010VgnVCM100000dc0ca8c0RCRD&idCapitulo=4653592> Acceso: (Diciembre de 2011)
- Badal, Mauricio. Elaboración de Referencias y Citas Según las Normas de la American Psychological Association. Internet. <http://www.monografias.com/apa.shtml> Acceso: (Enero de 2012)
- Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. *Historia de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires*. Internet. <http://www.bandasinfonica.com.ar/Historia.htm> Acceso: (Diciembre 2011)
- Banda Sinfónica del Gobierno de Pichincha. *Banda Sinfónica del Gobierno de Pichincha*. Internet. <http://bandasinfonicadepichincha.blogspot.com/> Acceso: (17 de Diciembre de 2011)
- Banda Sinfónica Metropolitana de Quito. “Atahualpa o el Ocaso de un Imperio”. *Disco Compacto*, N° 1, (2000) Quito, 2000.
- Banda Sinfónica Metropolitana de Quito. “Nuevas Composiciones del Siglo XX”. *Programa de Mano*, (25 de Mayo de 1999) Quito, 1999.
- Beltrán, Marcelo. *Atahualpa o el Ocaso de un Imperio – Luis H. Salgado*. Quito, Municipio Metropolitano de Quito, 2000.

- Boosey & Hawkes. *Alberto Ginastera Biography*. Internet. http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2699&ttype=BIOGRAPHY&tttitle=Biography Acceso: (Diciembre de 2011)
- Buckley, Jonathan. *The Rough Guide To Rock*. Londres, Rough Guides Publisher, 3ª Edición, 1999.
- Bukvich, Daniel. *Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums*. Internet. <http://bukvichmusic.com/comp/unusualbehavior/index.php> Acceso: (Junio de 2012)
- Bueno, Julio. *El Pasillo Lojano y Otros Géneros, Entre 1900 - 2000, Muestra Viva Del Patrimonio Intangible: Antología y Análisis Musicológico*. Internet. <http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#home> Acceso: (Junio 20102)
- Bueno, Julio. "La Música en el Ecuador del Siglo XX". S.N., (1998) Quito, 1998.
- Bueno, Julio. *La Música Popular del Ecuador de 1950 a 1998*. Internet. <http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post27> Acceso: (Diciembre de 2011)
- Cabas, Sargento. *¿Qué Significa WMA y WAV?* Internet. <http://espanol.answers.yahoo.com/question/index?qid=20071119090057AA2DhfA> Acceso: (Enero 2012)
- Canta Coro. *La Música Ecuatoriana Está de Luto*. Internet. http://cantacoro.blogspot.com/2008_08_28_archive.html Acceso: (Abril de 2012)
- Carmona, Antonio. *Historia de la Banda Sinfónica Ciudad de Baeza*. Internet. <http://bandasinfonicaciudaddebaezahistoria.blogspot.com/> Acceso: (Diciembre de 2011)
- Consejo Provincial de Tungurahua. *Concierto de Gala de la Banda Sinfónica del Consejo Provincial de Tungurahua*. Internet. http://www.tungurahua.gob.ec/main/images/stories/BANDA_SINONICA7353.pdf Acceso: (13 de Enero de 2012)
- Dean, Frey. *Heitor Villa-Lobos*. Internet. <http://www.villalobos.ca/> Acceso: (Diciembre de 2011)
- De la Barrera, Luis. *Sistemas Musicales Armónicos*. Internet. <http://www.luisdelabarrera.com/documentos/sistemas-musicales-arm%C3%B3nicos/> Acceso: (23 de Abril de 2012)
- Duncan, Lesley. *De-mystifying Musical Analysis*. Internet. <http://www.asme.sa.edu.au/LD%20demsystifying%20analysis.pdf> Acceso: (Diciembre de 2011).

- Escuela de Comunicación, PUCE. *El Mestizaje Socio-cultural*. Internet. <http://carpeta2005.blogspot.com/2005/07/el-mestizaje-socio-cultural.html> Acceso: (Enero de 2012)
- Fontanillo, Enrique, *Diccionario de Música*. Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1985.
- Fundación Española Para la Ciencia y la Tecnología. *Socialización*. Internet. <http://prehistoria.urv.es/es/node/67> Acceso: (Enero de 2012)
- Fundación Teatro Nacional Sucre. *Banda Sinfónica Metropolitana*. Internet. <http://www.teatrosucre.org/nosotros/nuestros-ensambles/banda-sinfonica-metropolitana.html> Acceso: (Diciembre de 2011)
- Gallardo Diego, Levoyer Raúl, Mencías Ana, *Catálogo de la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito*. Quito, Centro Cultural Mama Cuchara, 2011.
- Gobierno Bolivariano de Venezuela. *Banda Sinfónica Juvenil Simón Bolívar*. Internet. <http://www.fesnojiv.gob.ve/es/banda-sinfonica-juvenil-simon-bolivar.html> Acceso: (Diciembre de 2011)
- Goetschius, Percy, *The Larger Forms of Musical Composition*. New York, SchirmerInc, 1915.
- Guerrero Pablo, Santos César, *Cantares*. Quito, CONMÚSICA, 1997.
- Guerrero Pablo, Wong Ketty, *Corsino Durán Carrión*. Quito, Archivo Sonoro Centro Cultural Mama Cuchara, 1994.
- Guerrero, Pablo, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito, CONMUSICA, 2002-2005.
- Guerrero, Pablo. *Carlos Bonilla Chávez*. Internet. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/08/carlos-bonilla-chavez-mil-anos-de.html> Acceso: (Diciembre 2011)
- Hernández, Edelsys, *Metodología de la Investigación Cómo Escribir Una Tesis*. La Habana, Escuela Nacional de Salud Pública, 2006.
- Hirokawua, Kaoru. *Luis Humberto Salgado- Catálogo de Obras Para Piano*. Internet. http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_salgado/e_salgadointro.html Acceso: (Noviembre de 2011)
- Instituto de Música Mateo Alemán. *Los Géneros Musicales*. Internet. <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/elgeneromusical.htm> Acceso: (Diciembre 17 de Diciembre de 2011)

- Inhwa, So. *Aspectos de la Melodía Coreana*. Internet. <http://www.rutadeseda.org/corea/musica/melodia5.html> Acceso: (Diciembre de 2011)
- Jazzeando.com, *Jazz Rock*. Internet. <http://www.jazzeando.com.ar/estilos-e-historia-del-jazz/225-jazz-rock> Acceso: (Junio 20102)
- John, Craton. *Carlos Chaves Obras*. Internet. <http://craton.chez.com/musique/chavez/works.htm> Acceso: (Diciembre 2011)
- Khokher, Omar. *Minimalist Music*. Reino Unido, MTRS & Omar Khokher, 2003.
- Levoyer, Raúl. *Banda Sinfónica Metropolitana de Quito*. Internet. <http://bsmq.blogspot.com/> Acceso: (Marzo 2012)
- Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Microsoft®, *Encarta® Biblioteca Premium*. Microsoft Corporation, 2009.
- Ministerio de Cultura y Educación de Argentina. *Banda Sinfónica: Historia*. Internet. <http://www.lapampa.edu.ar:4040/sitio/index.php/comunidad/banda-sinfonica.html> Acceso: (Diciembre de 2011)
- Multimúsica. *Orquesta de Sopros de Tatui*. Internet. <http://www.multimusica.net.br/?q=node/4075> Acceso (Diciembre de 2011)
- Nava, Armando. *Julián Carrillo y el Sonido 13*. Internet. <http://www.sonido13.com/index.html> Acceso: (Noviembre de 2011)
- Neil, Rocky, *Complete Double Bass Drum Cookbook*. Barking, Mel Bay Publications, Inc., 1995.
- Ortiz, William. *Más Allá del Modernismo: La Problemática de la Creación Musical Contemporánea, Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico*. Internet. http://musike.cmpr.edu/v002/ortiz_mas_alla_del_modernismo.pdf Acceso: (Enero de 2012)
- Palladino, Dan. *Modal Harmony*. Internet. <http://www.riddleworks.com/modalharm.html> Acceso: (Mayo de 2012)
- Pease, Ted. *Jazz Composition Theory and Prattice*. Internet. http://www.berkleeshares.com/songwriting__arranging/modal_harmony_jazz_composition Acceso: (Junio de 20123)

- Pérez, Rodolfo. *Gerardo Guevara Viteri*. Internet.
<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/g4.htm> Acceso:
(Diciembre 2011)
- Pérez, Rodolfo. *Luis Humberto Salgado*. Internet.
<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo23/s2.htm> Acceso:
(Noviembre de 2011)
- Piston, Walter, *Counterpoint*. Londres, Victor Gollancz LTD., 1970
- Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Dirección General Académica, *Las Disertaciones en la PUCE Guía e Instructivo*. Quito, PUCE, 2007.
- Puga Consuelo, Águila Julia, *Catálogo de la Banda Sinfónica del Consejo Provincial de Pichincha*. Quito, Consejo Provincial de Pichincha, 2010.
- Rink, Matthew. *What is Progressive Music?*. Internet.
http://www.progrockandmetal.net/progressive_music_definition.htm
- Rivera, Fredy. *De Naciones y Racismo - Revista Aportes Andinos N° 9*. Internet.
<http://www.uasb.edu.ec/padh> Acceso: (Diciembre de 2011)
- Rodas, Arturo. "Luis Humberto Salgado, El Primero". *Revista Opus*, N° 31, (Enero de 1989) Quito, 1989.
- Roldán, Amadeo, *Tres Pequeños Poemas*. La Habana, Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba, 1972.
- Romero, Raúl, *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Lima, Editor Raúl R. Romero, 1987.
- Ruano, Marcelo. *La Vuelta del Músico*. Internet.
<http://marceloruanoguerron.blogspot.com/> Acceso: (Diciembre 2011)
- Salgado, Luis, *Atahualpa o el Ocaso de un Imperio*. Quito, Manuscrito, 1933.
- Sarmiento, Pedro, *Dodecafonismo, Atonalismo y Serialismo*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007
- Schoenberg, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*. Londres, Ed. Gerald Strang, 1967.
- Secretaría de Cultura DF. *Banda Sinfónica de la Ciudad de México*. Internet.
<http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/component/content/article/41-ccoy/2567-banda-de-la-secretaria-de-cultura> Acceso: (Diciembre de 2011)

- Serrano, Luis. *Pequeña Suite Para Banda*. Internet. <http://www.serranoalarcon.com/compo/com27.html> Acceso: (24 de Noviembre de 2011)
- Sloots, Kasper. *Frank Zappa's Musical Language*. Internet. <http://www.zappa-analysis.com/> Acceso: Junio 2012)
- Tangient LLC. *Tipos de Párrafo y Su Posicionamiento*. Internet. <http://icer2007texto.wikispaces.com/Tipos+de+p%C3%A1rrafos+y+su+posicionamiento> Acceso: (24 enero 2012)
- The Great Soviet Encyclopedia. *Polymodality*. Internet. <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Polymodality> Acceso: (Mayo de 2012)
- Traverso, Martha, *La Identidad Nacional en Ecuador*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998.
- Ultimate Guitar. Art Rock Part 1. Internet. http://www.ultimate-guitar.com/lessons/music_styles/art_rock_part_1_-_progressive_concepts.html Acceso: (Junio 2012)
- Universidad de Antioquia. *Banda Sinfónica Universidad de Antioquia*. Internet. <http://www.udea.edu.co/portal/page/portal/J.cultura/E.grupos/bandaSinfonica> http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Ch%C3%A1vez#La_obra Acceso: (7 de Diciembre de 2011)
- Verdugo, Waldemar. *Leonard Bernstein*. Internet. <http://entrevistamusicos.galeon.com/mascotas771290.html> Acceso: (17 de Diciembre de 2011)
- Wikipedia. *Sincretismo*. Internet. <http://es.wikipedia.org/wiki/Sincretismo> Acceso: (Diciembre 2011)
- Wikipedia. *Concert Band*. Internet. http://en.wikipedia.org/wiki/Concert_band Acceso: (6 de Diciembre de 2011)
- Wikipedia. *Gerardo Guevara*. Internet. http://es.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Guevara Acceso: (Noviembre 2011)
- Wikipedia. *Jazz Rock*. Internet. http://es.wikipedia.org/wiki/Jazz_rock Acceso: (Diciembre de 2011)

- Wikipedia. *List of Concert Band Literature*. Internet. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_concert_band_literature Acceso: (7 de Diciembre de 2011)
- Wikipedia. *Mestizaje*. Internet. <http://es.wikipedia.org/wiki/Mestizaje> Acceso: (Diciembre 2011)
- Wikipedia. *Música Académica Contemporánea*. Internet. http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_contempor%C3%A1nea Acceso: (Diciembre de 2011)
- Wikipedia. *Música Experimental*. Internet. http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_experimental Acceso: (Diciembre de 2011)
- Wikipedia. *Rock Progresivo*. Internet. http://es.wikipedia.org/wiki/Rock_progresivo Acceso: (Diciembre de 2011)
- Wikipedia. *Silvestre Revueltas*. Internet. http://es.wikipedia.org/wiki/Silvestre_Revueltas#Obra Acceso: (Noviembre de 2011)
- Wikipedia. *Stretto*. Internet. <http://es.wikipedia.org/wiki/Stretto> Acceso: (Diciembre 2011)
- Wikipedia. *Victoriano Valencia Rincón*. Internet. http://es.wikipedia.org/wiki/Victoriano_Valencia_Rinc%C3%B3n#Su_producci.C3.B3n Acceso: (Diciembre 2011)
- Wong, Ketty. *Luis Humberto Salgado – Un Quijote de la Música*. Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 2004.
- Word Press. *El Puntillismo*. Internet. <http://jmario2.wordpress.com/2008/03/27/el-puntillismo/> Acceso: (Diciembre 2011)
- Zweig, Stefan, *El Misterio de la Creación Artística*. Buenos Aires, Ediciones elaleph.com, 1999.